

CAPORALE-BIZZINI, Silvia (ed.): *Narrating Motherhood(s), Breaking the Silence*.
Bern: Peter Lang 2006. 179 pp.

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

feministas inspiradas en el psicoanálisis, desempeñaba en el proceso de individualización y socialización de la mujer. La función de la madre como primer objeto de identificación y su problemática posición dentro del proceso de construcción de la subjetividad femenina, cuyo desarrollo supuestamente restringiría, han sido desde entonces ampliamente discutidos en obras imprescindibles en el estudio de esta figura, como *The Reproduction of Mothering* (Nancy Chodorow, 1978), *Bounds of Love* (Jessica Benjamin, 1988) o *The Mother/Daughter Plot* (Marianne Hirsch, 1989). Durante décadas el examen de la figura materna se limitó al efecto –por lo general, negativo– que tenía en la evolución personal de su hija, mientras que la literatura, inmersa en una tendencia “matrofóbica”, parecía querer reflejar estas teorías, dibujando opresivas figuras maternas que actuaban como vehículo de los discursos patriarcales, truncando el proceso de individualización de sus hijas. Evidentemente, ambos ámbitos se hacían eco del debate abierto en los años setenta por el movimiento feminista y sus demandas, así como del renacimiento experimentado, especialmente en el marco de este movimiento, por las teorías del psicoanálisis freudiano.

El presente volumen, cuya edición corre a cargo de Silvia Caporale-Bizzini y en el que han contribuido autoras de diferentes países, se desvincula en parte de esta tendencia pues, si bien se incluyen en sus páginas estudios sobre el binomio madre-hija, en el núcleo del análisis se sitúa la figura de la madre, a la que se le dedica por entero la primera parte de la obra. Así, en su intento por “romper el silencio” en torno a la imagen materna, *Narrating Motherhood(s)* constituye, en cierta medida, un texto casi pionero, y no sólo por esta razón, sino porque convierte a la literatura española en objeto de estudio, un tema que, hasta el momento, había sido sólo sucintamente examinado por la crítica. Asimismo, la figura de la madre tampoco había encontrado mayor eco en el ámbito de los estudios literarios españoles, una circunstancia que, aunque pueda parecer sorprendente, apunta al ligero retraso que, en este sentido, sufre este ámbito de la filología en España en relación con países como Inglaterra, Estados Unidos o Alemania. Un retraso determinado, sin duda, por la dictadura franquista, cuya política cultural perpetuó, por una parte, las funciones y papeles tradicionalmente desempeñados por hombres y mujeres y, por otra, obstaculizó el desarrollo y la divulgación de los estudios de psicoanálisis en nuestro país. Debido a estas circunstancias históricas específicas, el debate en torno a la importancia de la figura materna en el desarrollo de la subjetividad durante la infancia y su influencia en la socialización de la mujer no ha comenzado en España hasta muy

recientemente, tanto en lo que se refiere al ámbito de los estudios literarios, como al estrictamente psico-sociológico.

Como indica su título, *Narrating Motherhood(s)* no pretende tan sólo analizar las representaciones de la maternidad en la literatura, sino también examinar este concepto y, “relatándolo”, evaluar su significado desde un punto de vista interdisciplinar, combinando las fuentes literarias con la faceta psicológica y la perspectiva histórica y cultural. El texto está dividido en dos partes: la primera, “Life Stories”, examina el papel de la madre desde un enfoque (auto)biográfico, deteniéndose en la construcción de conceptos culturales como “maternal”, “madre” o “maternidad” y ofreciendo un singular análisis de la realidad de la mujer embarazada, una temática que sorprendentemente jamás había despertado gran interés en este campo de estudio. Esta primera parte incluye asimismo el artículo de Mónica Moreno-Seco y Alicia Mira-Abad sobre el exilio español, en el que las autoras recogen testimonios especialmente dolorosos sobre una maternidad vivida en estas circunstancias excepcionales, que cuestiona muchos de los pilares sobre los que se ha construido tradicionalmente este concepto. Sin abandonar el contexto de lengua española, resulta asimismo de gran interés el artículo de Helena Establier que abre la segunda parte del volumen, “Representations”, y que examina la representación de la figura materna en la literatura contemporánea de nuestro país, concediendo particular atención a la novela de Esther Tusquets *El mismo mar de todos los veranos*, en la que su autora describe la relación de la protagonista con su madre y explora de forma novedosa el concepto de amor maternal, equiparándolo a cualquier otro tipo de sentimiento amoroso y liberándolo, por lo tanto, de su cautiverio sociocultural (cfr. Establier 2006: 101-105). Esta segunda parte se completa con aportaciones particularmente valiosas, como el artículo de Josefina Bueno-Alonso sobre representaciones de la maternidad en la literatura del Magreb o la original perspectiva con la que Amaya Fernández-Menicucci examina la obra de Maya Angelou, una autora cuyos textos autobiográficos han inspirado innumerables análisis pero que Fernández-Menicucci logra leer desde un punto de vista escasamente explorado hasta el momento: la construcción de la identidad autobiográfica a través de las experiencias que el sujeto femenino realiza como hija y también como madre.

Resulta evidente, tras la lectura de estas páginas, el esfuerzo realizado por las autoras en la consecución de este volumen, cuyo amplio abanico de temas –algunos de ellos, muy novedosos– y de ámbitos culturales lo convierte en una obra de consulta indispensable para aquellos lectores interesados en examinar la relevancia social y literaria de la figura materna como tema transversal. Asimismo, a la luz de las transformaciones que las dinámicas sociales y familiares han experimentado en las últimas décadas, la perspectiva empleada, que integra el enfoque sociocultural con la faceta del psicoanálisis, invita a una reflexión sobre la vigencia de este método de análisis, cuya influencia en este campo de estudio ha sido determinante en las últimas décadas.

Lorena SILOS

GARRIDO MIÑAMBRES, Germán: *Die Novelle im Spiegel der Gattungstheorie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. 182 pp.

Nunca un género literario ha sido objeto de estudios tan controvertidos como la novela corta alemana. Y nunca un género literario ha ocupado durante tanto tiempo a autores, críticos y estudiosos como la novela corta alemana. La polémica que ha tenido lugar durante más de un siglo acerca del origen, la forma y el contenido de este género ha dado lugar a un sinnúmero de estudios que hasta el momento no habían sido aún sistematizados en función de una definición genérica, a pesar del interés que el género ha vuelto a despertar durante los últimos años.

El estudio de Germán Garrido viene a poner orden por fin en un *maremágnum* de teorías e interpretaciones que, más que beneficiado, han perjudicado sobremedida cualquier acercamiento serio al tema, fuera de la clase que fuera. Y ello porque después de tantas décadas de enfrentamientos con la cuestión genérica, aún no se había conseguido llegar a una interpretación pragmática, adaptada a las necesidades de los estudios literarios del siglo XXI, respecto del género que más detractores y adeptos ha tenido durante el siglo pasado, y sigue teniendo aún hoy en día. Eso precisamente es lo que ofrece esta obra en la que se translucen muchos años de rigurosa dedicación al análisis de la ingente bibliografía publicada sobre la tan traída y llevada *Novelle*.

Las primeras interpretaciones que se llevaron a cabo al respecto situaron el origen del género en las literaturas románicas y proclamaron a Goethe como introductor del mismo en las letras alemanas con sus *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1794/95). A Goethe se alude siempre también cuando de definir el género se trata, puesto que fue él quien, en su famosa conversación con J.P. Eckermann del año 1829 respecto del título que iba a darle a una obrita recién compuesta, fijó en una única frase todos los elementos considerados desde siempre como constituyentes necesarios del género:

‘Wissen Sie was’, sagte Goethe, ‘wir wollen es die “Novelle” nennen; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloß Erzählung oder was Sie sonst wollen.

No resultó difícil a críticos y estudiosos tratar de atenerse siempre a la hora de analizar un texto a esta definición, la cual no deja de ofrecer bastantes carencias si se trata de aplicarla a algunas de las más famosas novelas cortas del siglo XIX, que recogen temas y motivos procedentes de la tradición anterior y que, en ese sentido no supondrían por tanto ninguna novedad, esto es, ningún “acontecimiento inaudito”. Pero eso no es todo: el propio Goethe había definido ya con anterioridad el género en el marco en el que insertó las novelas que componen el ciclo de las *Unterhaltungen* treinta años antes de su conversación con Eckermann, una definición en la que otros elementos desempeñan también un papel importante en una posible configuración del género. La baronesa de C., que se encuentra con familia y conocidos en sus posesiones de la orilla derecha del Rin, adonde ha huido tras la invasión de las tropas france-

sas al otro lado del río, decide utilizar el aristocrático entretenimiento de contar historias para paliar en el grupo las consecuencias psicológicas de lo que está ocurriendo. Y en ese sentido pide al clérigo que les acompaña:

Geben Sie uns zum Anfang eine Geschichte von wenig Personen und Begebenheiten, die gut erfunden und gedacht ist, wahr, natürlich und nicht gemein, soviel Handlung als unentbehrlich und soviel Gesinnung als nötig, die nicht still steht, sich nicht auf einem Flecke zu langsam bewegt, sich aber auch nicht übereilt; in der die Menschen erscheinen, wie man sie gern mag, nicht vollkommen, aber gut, nicht außerordentlich, aber interessant und liebenswürdig. Ihre Geschichte sei unterhaltend, so lange wir sie hören, befriedigend, wenn sie zu Ende ist, und hinterlasse uns einen stillen Reiz, weiter nachzudenken.

Las pautas de la baronesa se refieren tanto a la forma como al contenido y se avienen a la perfección a la configuración de un género narrativo que, al tener una estructura dramática como es el caso de la novela corta, no puede excederse nunca en su extensión. Además, el hecho de que la historia haya de instruir y deleitar a la vez sitúa los textos narrados, por un lado, en la tradición de la novelística boccacciana, al tiempo que, por otro, se hace eco de las narraciones morales tan de moda en el siglo XVIII. O lo que es lo mismo: la novela corta no surgió en Alemania, tal como se afirmó durante años, como continuación inmediata de la recreación que Goethe hiciera de la situación del marco boccacciano, puesto que textos de características muy similares formaban parte desde hacía décadas de las lecturas más extendidas entre la burguesía y la aristocracia. En su necesidad constante de experimentación y en su convicción de que el género literario es algo vivo, en constante cambio y transformación (de ahí también la variedad genérica y la gradación que presentan las historias narradas), Goethe adaptó, no obstante, el marco boccacciano a una situación crítica de características similares, en la que un grupo de personas se ve obligado a trasladarse de escenario y a permanecer unido durante un tiempo que aprovechan para disertar sobre cuestiones literarias en relación directa con la realidad.

Que el género tuviera tanto éxito en el inmediato siglo XIX, tanto entre los escritores románticos como entre los realistas, se debe en cualquier caso a las características y exigencias estéticas de cada periodo en sí: a la necesidad de reflejar todo lo inverosímil e inaudito, en un caso; lo real y moralizante, en el otro. En torno a estas dos teorías tan divergentes se han movido los estudios sobre el género de la novela corta durante todo el siglo XX. Germán Garrido sistematiza estos estudios, haciendo hincapié en los aspectos más relevantes de cada uno de ellos. La división en dos grandes capítulos dedicados al siglo XIX y al XX respectivamente, así como la estructuración de la obra en general, suponen un gran acierto por lo que a la claridad en la exposición y en el análisis se refiere, así como por la facilidad con que, gracias a ello, es posible comprender la posterior influencia de obras consideradas durante décadas como canónicas tanto en estudiosos y críticos como en los propios autores. De gran significado para las conclusiones a las que llega el autor es el análisis final en el que, a través de una minuciosa comparación de dos de las novelas más estudiadas en lo que a las relaciones interliterarias se refiere, la cervantina *La fuerza de la sangre* y *Die Marquise von O.* de Heinrich von Kleist, demuestra que las relaciones entre

unas y otras literaturas es un hecho innegable, y que precisamente por ello es prácticamente imposible poder aplicar una definición normativa a un género que presenta manifestaciones tan diversas, en épocas también tan diversas, y que, sin embargo, no por ello tendrá diferente denominación.

El ingente número de producciones literarias que responden al género no permiten siempre que los supuestos elementos constituyentes del mismo, esto es el acontecimiento inaudito (Goethe), el subjetivismo indirecto (Schlegel), el punto de inflexión (Tieck), la silueta y el halcón (Heyse), la estructura dramática (Storm) y el marco (Ernst), estén presentes en todas y cada una de ellas. Es por ello por lo que no puede tratarse de buscar una definición normativa ni tampoco un modelo ideal, tal como se ha pretendido a lo largo de décadas, para poder aplicar, cual si de una ciencia exacta se tratase, un nombre a un fenómeno literario. En esta cuestión es donde el presente estudio incide de manera decidida, presentando no sólo un somero análisis del estado de la cuestión, sino una visión renovada del tema que permite, a partir de él, avanzar en la concepción de uno de los fenómenos literarios más apasionantes de la literatura occidental.

Isabel HERNÁNDEZ

GRONAU, Peter: *'Ich schreibe hier dekorativ'. Essays zu Robert Walser*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. 168 S.

Seit einigen Jahren sind in der Robert Walser-Forschung etliche Beiträge zu verzeichnen, die den Schweizer Autor aus verschiedenartigen Perspektiven betrachten – z. B. aus der anthropologischen, ethnologischen, kulturwissenschaftlichen, philosophischen – und die dabei häufig Walsers Texte aus den Augen verlieren. Dies ist bei vorliegender Arbeit nicht der Fall. Im Gegenteil: Die meisten der Essays, aus denen das Buch besteht, sind textbezogene Analysen, wie sie für die werkimmanente Methode der 50er und 60er Jahre typisch waren und die man auch in einer Reihe zur Geschichte der Germanistik hätte publizieren können. Es werden sogar Auszüge aus der kaum überarbeiteten Staatsarbeit des Autors abgedruckt, die eben auf das Jahr 1964 – die goldene Zeit der immanenten Methode – datiert und Verdienste wie Grenzen dieser epochemachenden literaturwissenschaftlichen Richtung dokumentiert. Trotz der heutzutage anachronistisch wirkenden Verfahrensweise enthält dieser Teil (Kap. 2.1: *Stilanalytische Charakteristik Robert Walsers und Versuch einer stilgeschichtlichen Einordnung*) präzise Analysen von Walsers formalen Besonderheiten und rhetorischen Figuren: Was Gronau über die modale Abstraktion, den Konjunktiv, die Doppelpunkt-Zäsur, den Gegensatz von Form und Inhalt schreibt, kann man nur gutheißen. Es fehlt nicht an treffenden Formulierungen, z. B. dort, wo der Autor zum Thema Paradoxon beobachtet: «In der Erzählung *Der Spaziergang* [...] bedauert der Spaziergänger mehrfach, sich nicht aufhalten zu dürfen. Die Unrast erweist sich zugleich als Widerspiel und notwendige Bedingung des Spaziergangs. Dessen paradoxaes Wesen aber spiegelt sich stilistisch

in der erzwungenen Retardation. Das Aufzählen und Konstatieren der vor dem Auge des Spaziergängers unaufhaltsam vorübergehend begegnenden 'idyllischen' Welt hat da unvermeidlich die antiidyllische Bedeutung von Unrast. Das Verweilen, das der Spaziergängermentalität des Unterwegsseins zuwiderläuft, wird stilistisch Gebot und begründet die tautologische Wucherung. Form und Inhalt begegnen sich in grundironischer Antinomie» (S. 14).

Was freilich jede/n Walser-Forscher/in bei der Lektüre vorliegenden Bandes verblüfft, ist die beinahe totale Ausklammerung der Sekundärliteratur. Hatte Gronau seine Staatsarbeit in einer Zeit verfasst, die – wie er schreibt – «noch im Vorhof der kurz darauf vielstimmig einsetzenden Walser-Forschung» (S. 7) stand, so ist es heute selbstverständlich unerlässlich, dass jeder, der wissenschaftlich über Walser arbeitet, sich mit einer ganzen Reihe differenzierter Studien konfrontiert. Wissenschaftliche Betrachtung von literarischen Texten darf keine Privatsache sein; dies wäre wohl im kreativen Schreiben möglich – und es wurde übrigens (auf Walser bezogen) von etlichen SchriftstellerInnen wie z. B. Ilse Aichinger, Elfriede Jelinek, Gerlind Reinshagen, W. G. Sebald in gut oder weniger gut gelungenen Versuchen unternommen.¹ Dass Gronau nicht beabsichtigt, «sich in einen abgestimmten Chor der Interpreten einzufügen» (S. 7), klingt als eine kaum annehmbare Rechtfertigung für die fehlende Auseinandersetzung mit Sekundärliteratur. Dass Verleger und Autor – trotz der programmatischen Behauptungen in der Vorbemerkung – das Buch als *wissenschaftlichen* Beitrag zu Walser ansehen, ist der Publikation der Arbeit in der Sparte 'Literaturwissenschaft' von Königshausen & Neumann zu entnehmen.

Was besonders irritierend wirkt, ist die Tatsache, dass auch die wenigen wissenschaftlichen Beiträge, die hier und da erwähnt werden, im Hinblick auf nur sehr wenige Elemente von Walsers Schreibweise fruchtbar gemacht werden, wobei sie angesichts wesentlicher Aspekte, die Gronau durchaus behandelt, völlig vernachlässigt bzw. nicht in die Argumentation integriert werden. Dies ist der Fall bei den Monographien von Tamara Evans² und Peter Utz,³ die gewichtige Arbeit geleistet haben, um den Bieler Autor aus «seiner germanistischen Isoliertheit herauszuholen»⁴ und um das langjährige Bild des zeitfremden Mansardendichters zu revidieren. Die von Gronau unternommenen Vergleiche zwischen Walser und dem Rokoko, Walser und der Romantik, Walser und dem Jugendstil usw. enden hingegen mit der zwar immer ein wenig anders formulierten, aber im Grunde genommen inhaltlich rekurrenten Feststellung, dass der Schweizer Autor «sich [...] ironiegeschützt in einen abweisenden Turm zurückzieht» (S. 74), dass er «[e]xistieren kann [...] nur als *Solitär*. Er maskiert sich, um seine Freiheit zu retten, mit unterschiedlichen Stiladaptionen, etwa dem des Rokoko, aber *er hat nie die Chance und kommt nie in die Gefahr*, ein Jugendstilautor, ein Expressionist, Dadaist oder Surrealist zu werden

¹ Die hier erwähnten sowie weitere Beiträge von SchriftstellerInnen über Walser sind in «DU. Die Zeitschrift der Kultur», Oktober 2002, H. 730, zu finden.

² EVANS, T., *Robert Walsers Moderne*. Bern / Stuttgart: Peter Lang 1989.

³ UTZ, P., *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers 'Jetztzeitstil'*. Frankfurt: Suhrkamp 1998.

⁴ EVANS, T.: a. a. O., 19.

[H. A. F.]» (S. 83-84). Walser wird (wieder) ins Genial-Elitäre stilisiert, er wird zu einem «Insel-Bewohner» (S. 45), wobei die Bemühungen der letzten 10-15 Jahre, ihn aus seiner Zeithobenheit zu befreien, ignoriert werden. Es wäre selbstverständlich naiv, direkte Einflüsse von Jugendstil, Dadaismus, Expressionismus auf den Bieler Autor anzunehmen, aber die indirekten Impulse sind doch zahlreich und feststellbar, wenn auch nicht ohne Mühe.

Dort, wo Gronau Parallelen zu Schriftstellern bzw. Künstlern zieht, ist die Argumentation nicht immer überzeugend. Mag der Vergleich mit Jean Tinguely interessante Aspekte hervorheben, so erweisen sich die *Walser-Kafka-Korrespondenzen* (Kap. 6) als Variation der meistens – aber nicht nur – von dem nicht einmal erwähnten Karl Pestalozzi übernommenen (und nunmehr veralteten) Topoi der Walser-Forschung⁵.

Trotz des Einfühlungsvermögens und der Beobachtungsgabe des Autors, die nicht zu bestreiten sind, erweckt seine Abschottung gegen die Sekundärliteratur den Eindruck, das Buch bewege sich in einem luftleeren Raum. Redaktionell erweist sich der Band in mehrfacher Hinsicht als uneinheitlich; die Zitierweise ist nicht konsequent und man sieht nicht ein, warum die Anmerkungen in Kap. 2.1. als Fußnoten, in den anderen Teilen hingegen am Schluss des jeweiligen Kapitels stehen.

Als gelungen kann man die Mikro-Analysen der Gedichte aus der Früh- und vor allem aus der Spätzeit betrachten, besonders da, wo Gronau zeigt, dass Walser «das Gedicht jetzt [in den Spätjahren, A. F.] nicht so sehr als offene Kleinform, als autonomes Labor konnotativer Verdichtung und Chiffrierung interessant zu sein scheint. Vielmehr versteht er es als eine Kampfstätte der Herausforderungen, die ihm die Chance bietet, provokant mit den Formschablonen der Tradition zu spielen» (S. 153). Solche mit Gewinn zu lesenden Teile wären allerdings besser in Zeitschriften oder Sammelbänden zu publizieren gewesen.

Anna FATTORI

JUNG, Werner: *Zeitschichten und Zeitgeschichten. Essays über Literatur und Zeit*. Bielefeld: Aisthesis 2008. 209 pp.

El punto de partida de estas consideraciones de Werner Jung sobre los vínculos complejos, polémicos (aun en el sentido etimológico del término) entre tiempo y literatura es un diagnóstico acerca de la Modernidad, a la que se presenta como una era señalada por la inquietud y la aceleración constantes, por la neurastenia y el nerviosismo, por la atrofia de la experiencia vivida y el sentimiento de la irremisible

⁵ Vgl. PESTALOZZI, K., *Nachprüfung einer Vorliebe. Franz Kafkas Beziehung zu Robert Walser*, in: *Über Robert Walser II*. Hrsg. v. K. Kerr. Frankfurt: Suhrkamp 1978, 94-114.

fugacidad de todas las relaciones sociales. Tanto la introducción como los diferentes ensayos que integran el volumen enlazan la caracterización de los tiempos modernos –caracterización despojada de desvíos hacia posiciones críticas o celebratorias unilaterales– con una reflexión teórica sobre la novela. La estrategia es comprensible y convincente, ante todo en la medida en que Jung, siguiendo una línea de análisis iniciada por Hegel, encuentra en dicho género la primera forma literaria que incorpora el tiempo como uno de sus elementos constitutivos; pero también porque el carácter inorgánico de la novela, su maleabilidad y su renuencia a adaptarse con facilidad a moldes formales rígidos y estables, hacen de ella la forma representativa de una Modernidad signada por la carencia de orden y medida. A partir del colapso de las poéticas normativas que tuvo lugar a mediados del siglo XVIII, el escritor y, en particular, el novelista se ven forzados a iniciar, con cada obra, una exploración cuyos recorridos y metas les resultan desconocidos; de ese modo, expresan las antinomias y desafíos propios de una era en que ha llegado a imponerse la “universalidad de la contingencia” (Luhmann), es decir: “die Umstellung [...] von einer geschlossenen, hierarchisch-ständisch gegliederten und auf das Jenseits orientierten zu einer offenen, transzendental obdachlosen und funktional ausdifferenzierten Gesellschaft” (14). La alusión al desamparo trascendental (*transzendente Obdachlosigkeit*) del hombre moderno delata ya uno de los puntos de referencia fundamentales del libro: *Die Theorie des Romans* (1914-15; publicado como libro en 1920) de Lukács, a cuyo análisis está consagrado el cuarto capítulo (“Die Zeit – das depravierende Prinzip. Kleine Apologie von Georg Lukács’ *Die Theorie des Romans*”).

Continuando las tesis propuestas por el filósofo húngaro en su tratado de juventud, sostiene Jung que la acción interna de la novela es una lucha contra el tiempo. Expresión de la temporalidad objetiva, cosificada de la sociedad burguesa, a la vez que rebelión y protesta en contra de ella, la novela moderna procura crear una “cotidianidad transformada” (*transformierte Alltäglichkeit*), en cuyo seno queda conjurado el tiempo homogéneo y vacío de la vida ordinaria contemporánea. La epifanía, como componente definitorio de la tradición novelística inaugurada por Proust, Joyce y V. Wolf –que encuentra a su más importante precursor en el Flaubert de *L’éducation sentimentale* (1870)–, revela el empeño en detener las “tendencias aceleradoras” (*Beschleunigungstendenzen*) de la Modernidad aferrando el instante significativo de encuentro con lo esencial, antes de que se deslice y se pierda para siempre. El efecto buscado por los novelistas del modernismo es una “desaceleración total” (*totale Entleuschnigung*), un “descubrimiento de la lentitud” (*Entdeckung der Langsamkeit*), o aun una superación del tiempo dentro del tiempo mismo. Merced a estos recursos, se pone de manifiesto el carácter esencialmente enfermizo de la vida cotidiana ordinaria, que sólo afirma estar sana porque carece de autoconciencia y porque se deja arrastrar sin resistencia alguna por la corriente del tiempo. Es significativo que los valores más altos aparezcan encarnados, en la novela, en héroes problemáticos, cuyos exponentes extremos son el criminal y el loco: “denn im Grunde genommen zieht sich eine breite Spur von Outcasts, Underdogs und Verlierern, die man unter den Rubriken Wahsin-

niger und Verbrecher typologisch fixieren kann, durch die nationalen Literaturgeschichten spätestens seit dem Ende der Aufklärung” (66). La búsqueda degradada del héroe problemático dentro de una realidad degradada es la forma ética y estética más alta que admite la Modernidad burguesa; desde la posición del *outsider*, del exiliado de la sociedad normal, es posible juzgar más lúcidamente a ésta, de la misma manera que, en Proust, son los enfermos los únicos que comprenden la naturaleza de la salud, o, dicho en otras palabras:

Erst der auf sich selbst – auf seinen Körper und seine Krankheit – zurückgeworfene Mensch begreift die Entfremdungen und mitin Entfernungen von und aus der Zeit als mögliche Gefährdungslagen; erst der Kranke bemerkt, woran es dem Gesunden gebricht, was diesem fehlt – ein gesundes Verhältnis zur Zeit und seines Zeit nämlich. (95)

Mediante la consideración de una serie de novelas de la literatura en lengua alemana pone a prueba Jung la legitimidad de sus tesis. Punto de partida de este trayecto es un análisis de *Der Stechlin* (1898); la novela de Fontane exhibe una continuación lógica de los experimentos con el tiempo emprendidos por Flaubert: si éste se había propuesto escribir una novela sobre nada, que se sostuviera tan sólo por el milagro del estilo, Fontane construye una narración en que, tal como él mismo comenta, en carta a A. Hoffmann: “Zum Schluß stirbt ein Alter und zwei Junge heiraten sich; – das ist so ziemlich alles, was auf 500 Seiten geschieht. Von Verwicklungen und Lösungen, von Herzenskonflikten oder Konflikten überhaupt, von Spannung und Überraschungen findet sich nichts” (cit. en 38). Una tentativa semejante para sustituir la acción narrativa por la reflexión pertenece a una de las líneas de evolución más relevantes dentro de la novelística del siglo XX y, en lo que atañe a la construcción de los caracteres, retoma y reformula la figura del “héroe pasivo” configurada ya de manera ejemplar por el mencionado Flaubert y por Goncharov en su *Oblómov* (1859). Dotado de una lúcida capacidad para percibir la condición de la Modernidad en cuanto “Zeitalter der Nervosität” (Radkau), Fontane crea un mundo en el que los hombres no parecen hacer ya historia; o en que, por lo menos, los grandes individuos representativos no son ya los instrumentos –conscientes o inconscientes– de la astucia de la razón histórica; los acontecimientos simplemente tienen lugar, y parecen desenvolverse con total independencia de la voluntad humana. Pero, por otra parte, el autor del *Stechlin* consigue también, en esta novela, mostrar que tiempo y sociedad son realidades subjetivas, que se constituyen en cuanto tales a través de la conversación de los diversos personajes.

Más allá que Fontane avanza Thomas Mann en *Der Zauberberg* (1924), al mostrar que todo se halla sometido a la ley del tiempo, pero también que no existe un tiempo único, sino sólo temporalidades individuales, heterogéneas entre sí. Si *Buddenbrooks* (1901) fue calificada de novela sobre el tiempo, cuya esencia se revela en la decadencia, la definición se aplica con mayor justicia aún a *Der Zauberberg*. La

transformación que experimenta el protagonista Hans Castorp al ingresar al sanatorio, de un ingeniero –que, como tal, representa la racionalidad instrumental y la productividad técnica burguesas– en un personaje contemplativo, melancólico, sintetiza la evolución de la novela moderna. Los dos polos del universo narrativo de *Der Zauberberg* –la convulsionada laboriosidad del llano y el inmóvil tedio de las alturas– significan, en sí, las dos caras de la Modernidad capitalista: por un lado, el protestantismo ascético, productivo y utilitario; por otro, el indolente consumismo de las *leisure classes*. Como momento de revelación súbita de una verdad oculta en la realidad cotidiana surge aquí el instante epifánico; un instante que, a diferencia de lo que ocurre en otros escritores del Modernismo –como Proust o Joyce– se encuentra en Mann saturado de historicidad. No menos audaz que el de Mann es el experimento realizado por Musil en *Der Mann ohne Eigenschaften* (1921-1942), donde el lector no se enfrenta ya con personajes o acontecimientos, como en la novela clásica o en la trivial, sino con un complejo de interrelaciones, para explicar las cuales resulta insuficiente la psicología tradicional, centrada en el individuo. En *Der Strudlhofstiege* (1951), Heimito von Doderer realiza, a la manera de Joyce, una reconstrucción minuciosa y extensa (la novela supera las novecientas páginas) del 21 de septiembre de 1925, para hacer de este día el catalizador de un desarrollo temporal mucho más amplio, que se extiende entre 1911 y el presente de la narración, y que incluye aun digresiones sobre el período anterior (1909-1910) y el posterior (1945). Esta engañosa “novela de un sólo día” pone en práctica la poética del autor, sintetizada en su diario: “Der Romanschriftsteller ist nicht Geschichtsschreiber seiner Zeit, etwa en détail oder unter der Zeitlupe; sondern er dokumentiert und hält hoch, daß es trotz der Geschichte in seinem Zeitalter auch Leben und Anschaulichkeit gegeben hat” (cit. en 124). Concebida como un exhaustivo arreglo de cuentas con la posguerra alemana, *Billard um halbzehn* (1959), de Heinrich Böll, presenta una complejidad narrativa que reside “nicht in der Fabel, sondern darin, einen beliebigen Tag [...] aus den verschiedensten Perspektiven zu fokussieren und in diesem Fokus auch noch die zurückliegenden Zeitläufe (in erlebter Rede und inneren Monologen) zu spiegeln” (143); y esto tiene lugar “in durchaus (noch) realistischer Manier, ohne daß der Autor auf verfremdende Mittel (der Karikatur, der Parodie, der Satire, etc.) zurückgreifen möchte” (143-144). Un capítulo específico está dedicado a analizar la configuración del tiempo en una galería de autores contemporáneos, en quienes se advierte el afán de examinar las nuevas experiencias de la temporalidad que tiene lugar durante la era postmoderna y lo que parece ser su crisis final: Wilhelm Genazino, Brigitte Kronauer, Hermann Lenz, Dieter Forte, Erasmus Schöfer, Marc Buhl, Uwe Tellkamp, Thomas Lehr, Peter Kurzeck. Imposible dar cuenta, en una breve reseña, de la riqueza de los análisis particulares; baste con decir que ellos fundamentan e ilustran de manera persuasiva los presupuestos teóricos.

Miguel VEDDA

KRACAUER, Siegfried: *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*. Posfacio, traducción y notas de Miguel Vedda. Introducción de Ingrid Belke. Prólogo de Walter Benjamin. Buenos Aires: Gorla 2008. 256 pp.

Con la publicación de *Los empleados*, los lectores de habla hispana acceden a uno de los más importantes ensayos literarios de Kracauer; un ensayo que, tal como ocurre con *Einbahnstrasse* (1928) de Walter Benjamin, guarda más de un punto de contacto con la crítica literaria de su autor. La particular conjunción de elementos propios de la investigación social, tal como se observa en la recolección de datos y testimonios, y de los que son propios del análisis estético, es pertinente en función del complejo objeto de estudio: la carga ideológica de las manifestaciones sociales de la gran ciudad que se dirigen al sector que se halla objetivamente, aunque de un modo superficialmente indeterminado, en la base de una estructura social racionalizada, aunque bajo el enmascaramiento de la apariencia estética.

Las referencias literarias de las que se vale la investigación realizada por Siegfried Kracauer acerca de la situación social de los empleados otorga una de las claves de acceso a una obra que se mantiene equidistante, tanto del idealismo abstracto, como de la mera acumulación de hechos a la hora de realizar una interpretación de la realidad. Se trata de la capacidad del arte para configurar aspectos de la realidad que se hallan aún en un estado germinal, y que sólo se harán evidentes a través del proceso histórico. En torno a la situación de los empleados, Kracauer llama la atención sobre esta capacidad pre-apariencial de la esfera estética respecto de la realidad concreta: “Si a menudo la literatura se basa en la realidad, aquí aquella le ha tomado a ésta la delantera. En las obras de Franz Kafka han quedado para siempre plasmados la intrincada gran empresa humana [...] y el carácter inaccesible de la instancia más elevada” (140).

Del mismo modo, las remisiones a obras de E. T. A. Hoffmann y de E. A. Poe en relación con el contexto de entreguerras, proceden de acuerdo con la misma capacidad prefiguradora del arte. La referencia al relato *La carta robada* es significativa porque da cuenta, no sólo de la preeminencia que adquiere el imbricado tejido urbano en lo que atañe a las relaciones sociales, sino que también ofrece una perspectiva del método constructivo de Kracauer. En efecto, la tendencia del ensayo a pensar a partir de los extremos de la realidad social (115) no implica ni la crítica que surge de la consideración exclusiva de la Historia Universal –que en gran medida se recorta sobre un trasfondo ahistórico–, ni una superficial crítica radical (la referencia a los recursos literarios aquí se retoma en la medida en que se piensa en el reportaje como método interpretativo) que se detiene en el marco de las contingencias; el método constructivo parte de las apariencias, pues mientras “sondea a los empleados, conduce a las entrañas de la gran ciudad moderna” (116).

Pero si Kracauer advierte que la capacidad del arte implica una adecuada distancia respecto de la realidad inmediata, los productos de la cultura de masas, lejos de promover una distancia crítica, estimulan afectos empáticos que anulan aquella capacidad. En el artículo que publicara en el *Frankfurter Zeitung*, en 1927, «Las pe-

queñas dependientas van al cine» (antecedente inmediato de *Los empleados*), Kracauer advierte un aspecto de la dialéctica inherente a la cultura de masas:

Pero ¿es la sociedad la que realmente se muestra en el colportage cinematográfico? Esas salvaciones sentimentales, esa nobleza imposible, esos jóvenes y pulidos *gents*, esos monstruosos estafadores, criminales y héroes, esas morales noches de amor que terminan en inmorales casamientos ¿existen realmente? Sí que existen [...] Las muchachas de servicio no necesitan los epistolarios de amor, sino que, al contrario, son éstos los que han sido compuestos según las cartas de muchachas de servicio, y hay jóvenes que todavía se lanzan al agua cuando imaginan infiel a su novio. El colportage cinematográfico y la vida se corresponden habitualmente el uno a la otra porque las mecanógrafas se modelan según los modelos de la pantalla; tal vez los modelos más engañosos hayan sido robados de la vida.¹

La correspondencia que Kracauer advierte entre los productos de la industria cultural y la vida cotidiana de las “pequeñas empleadas” no significa tanto un resultado del análisis crítico como un *factum brutum*, una impresión inmediata a partir de la cual Kracauer intenta esclarecer y descifrar el modo en que se construye la realidad de la sociedad moderna. “¡Pero si todo se encuentra ya en las novelas!” responde una empleada que ha sido interrogada acerca “de su vida en la oficina” (111); la respuesta, en lugar de dar cuenta de la cualidad inmanente de las obras, manifiesta el carácter ideológico propio del proceso de estetización, alrededor del cual se construye una imagen de acuerdo con productos culturales preconcebidos. La mítica homologación del gusto que opera a través de la identificación unilateral, expresa una abstracta voluntad de comunidad, producto del proceso de racionalización. El carácter ideológico de estas formaciones acentúa la reificación, e invalida su capacidad de autoconciencia, de tal modo, que “su vida es menos conocida que la de las tribus primitivas, cuyas costumbres admiran los empleados en las películas” (112). El caso de “Heimchen”, la empleada de una “oficina de registros de una fábrica” resulta ejemplar: ella no puede “escuchar una pieza musical sin ponerse a tararear de inmediato las canciones de moda correspondientes. Pero no es ella la que conoce todas las canciones, sino que las canciones la conocen a ella, la capturan y la asfixian suavemente” (177). Anticipando los estudios de Adorno y Horkheimer acerca de la industria cultural y la crítica a la sociedad unidimensional realizada por Marcuse, Kracauer observa el carácter mítico que adquieren los productos del proceso de racionalización en su inmediatez. Sólo la toma de conciencia implica una transformación de un entramado social que es experimentado como una segunda naturaleza, a cuyos poderes mágicos los hombres se someten (Kracauer profundiza esta imagen de la construcción, en su ensayo *Franz Kafka*, de 1931, centrándose en los relatos *La construcción* y *La construcción de la muralla china*).

En la estetización de la vida cotidiana cosificada que percibe Kracauer ya comienzan a percibirse los indicios de aquello que Walter Benjamin denominaría, en el

¹ KRACAUER, S., *Estética sin territorio*. Edición y traducción de Vicente Jarque. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia 2006, 232.

marco del dominio nacionalsocialista, la estetización de la política.² El proceso de desenmascaramiento que Benjamin resalta en el prólogo (91-101) como constitutivo del ensayo (lejos de toda concepción marxista vulgar, que sólo comprende las manifestaciones sociales como resultado de una base económica) se orienta a develar las fuerzas motrices del complejo juego de sobreexposición y ocultamiento que crea en los empleados la ilusión –real– de formar parte de una “nueva clase media” (115); pues si bien los ornamentos característicos de los centros de diversión (y de dispersión) no expresan la situación objetiva de los empleados, sí expresan los *sueños diurnos* de un sector conformado por individuos que anhelan alcanzar un lugar de privilegio dentro del orden existente. Pero la manifestación de tales anhelos, así como el estímulo abstracto del deporte, de la juventud como principio vital, de los locales estilizados, de los valores anacrónicos que se exhiben en las salas de cine, manifiestan, al mismo tiempo, aquello que precisamente se intenta ocultar: la proletarización de los empleados.

La extensa introducción de Ingrid Belke ofrece un vasto material fáctico acerca del contexto histórico de la obra, de la evolución intelectual de Kracauer y de la gestación de la obra; el posfacio, a cargo de Miguel Vedda (también responsable de la traducción y notas) ofrece tanto una perspectiva interpretativa de la obra en particular, como de la compleja figura del ensayista, aquel *outsider* que desenmascara el ornamento de los bienes culturales que no puede contemplar sin horror.

Martín SALINAS

MALDONADO ALEMÁN, Manuel: *Günter Grass*. Madrid: Síntesis 2006. 222 págs.

Esta monografía constituye el noveno y más reciente de los títulos que componen la serie *Literatura alemana*, dentro del proyecto *Historia de la literatura universal* que nos ofrece esta editorial universitaria; en él se incluyen títulos dedicados bien al estudio de distintas corrientes y épocas literarias, bien a autores destacados. En esta ocasión, el profesor Manuel Maldonado viene a cubrir el vacío existente hasta hoy, desde la perspectiva de la germanística española, en cuanto a material crítico acerca de la figura y la producción literaria del escritor alemán Günter Grass. Un vacío que contrasta de forma drástica con la abundancia de estudios y ensayos que documentan la recepción de este autor en los países de lengua alemana y muy especialmente en la República Federal de Alemania.

Acometer un estudio de tales características plantea, por lo tanto, un doble desafío: el de sintetizar el volumen de información que existe en el ámbito lingüístico alemán sobre el recorrido vital, literario y político de este autor y el de trasladar al lector, lego o no en la materia, una imagen clara, completa y no distorsionada de una

² BENJAMIN, W., «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (Erste Fassung), en: BENJAMIN, W., *Gesammelte Schriften*. Vol. I.2. Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp 1974, 469.

figura tan polifacética, compleja y paradigmática como es la del autor de *El tambor de hojalata*, un «intelectual comprometido, crítico y radical, profundamente reflexivo, independiente, de talante incorformista, defensor de las minorías y europeísta convencido, buen amigo de España, polemista, premio Nobel, [...] una leyenda viva de la literatura alemana y una de las grandes figuras de las letras europeas», tal como lo define Maldonado en las páginas introductorias del libro. Este autor, que «se toma todo muy en serio» (Fritz Rudolf Fries), es sin duda un poeta, en el sentido etimológico de «creador», que domina y hace uso del lenguaje visual, literario o musical para dar expresión a su obra. Su talento artístico no se contenta sólo con una magistral expresión verbal, sino que abarca además la pintura (en diferentes facetas: dibujo, grabado, acuarela...), la escultura e incluso la música.

A ese afán de claridad responde sin duda el criterio cronológico elegido por el autor para llevar a cabo la periodización de la trayectoria biográfica y literaria de Grass, que completa a lo largo de los ocho capítulos del libro. En ellos se da cumplida cuenta de la temática y las posiciones que refleja el alemán en su obra narrativa y ensayística. Mención especial merece la contextualización histórica de cada una de las fases productivas de Grass, que Maldonado expone con claridad meridiana, al tiempo que apuntala cada afirmación con las propias aseveraciones del escritor, que aparecen ora diseminadas por el texto, ora reunidas en las páginas finales del volumen, a las que luego nos referiremos. Tal documentación –precisa, sin ser prolija– aporta el encuadre perfecto para llegar a comprender la trayectoria personal y literaria de Grass, quien por otra parte se declara partidario de recordar los horrores que pueblan nuestra historia colectiva como única vía para no repetirlos. Su reivindicación de la memoria histórica halla cabida en cada una de sus obras, en las que ofrece su particular retrato de Alemania, su visión personal del mundo actual, postura que unida a su conciencia cívica le ha llevado a comprometerse con los más débiles desde la militancia política de izquierdas, compromiso que sin duda ha calado también en su obra. Afirmaba Manuel Mújica Láinez que hacía sus novelas «para escapar al tiempo». Un compatriota suyo, Jorge Luis Borges, había formulado a propósito de él que «una de las misiones del escritor es rescatar el pasado»: la inmersión en el tiempo como única vía de trascenderlo. En este mismo sentido podemos entender la concepción que Grass tiene del escritor como «alguien que escribe contra el tiempo que pasa». Esta resistencia al olvido, la necesidad imperiosa de recordar, resonará como un bajo continuo en toda su producción literaria.

La primera etapa que se analiza en la monografía que aquí nos ocupa es la de los años correspondientes a sus orígenes y adolescencia, entre 1927 y 1945. La infancia de Grass está marcada por su doble ascendencia alemana y polaco-casuba y por la experiencia del nazismo. En esos años se fragua su vocación artística y su condición de superviviente. La euforia prebélica dará paso, si bien mucho después, a una conciencia de la culpa colectiva que le acompañaría de por vida.

Los comienzos de la andadura artística y literaria de este escritor se retrotraen a la segunda mitad de la década de 1940 y se prolongan hasta finales de la década de 1950. En esta etapa «prenarrativa», Grass diversifica sus inquietudes artísticas entre la pintura, la poesía y la escritura dramática. Residirá en diferentes ciudades –Berlín

y París entre ellas— estudiará Bellas Artes, conectará con la filosofía del absurdo de Camus y participará en las reuniones del recién creado Grupo del 47, momento a partir del cual da comienzo su carrera como literato.

Un tercer período, que Maldonado denomina «Confrontación con el pasado» y considera «el más fructífero de su creación literaria», se extenderá entre los años 1959 y 1963. La trilogía de Danzig —*El tambor de hojalata*, *El gato y el ratón* y *Años de perro*— es la protagonista indiscutible de esta etapa de éxito y merecido reconocimiento. En estas obras rinde cuentas del pasado nazi y plantea la cuestión de la culpa y la responsabilidad de la ciudadanía corriente en los crímenes cometidos. La primera de ellas, aparecida en 1959, supone un hito en la literatura europea de posguerra. Considerada por algunos como novela picaresca moderna, por otros como novela de formación o también de autor, es, en opinión de Maldonado, una novela histórica, con dos centros temáticos claros: el holocausto y Polonia. *El gato y el ratón* (1961) es, más que una novela, una *Nivolle*, si nos atenemos a su carácter experimental, herencia de la novela *Niebla*, de Miguel de Unamuno. Por último, en *Años de perro* (1963) el autor arremete contra la disposición sumisa del pueblo alemán y su «mentalidad de súbdito».

La cuarta fase de su producción, entre 1963 y 1972, está caracterizada por el compromiso político de Grass. Involucrado en el activismo militante desde las filas de la socialdemocracia alemana, redactará un buen número de discursos que constituyen, según Maldonado, «todo un género literario». Su faceta política no aminoró, sin embargo, su intensa actividad literaria, que cristalizará tanto en teatro (*Los plebeyos ensayan la rebelión*, 1966, sobre el levantamiento obrero en Berlín oriental el 17 de junio de 1953), poesía (*Interrogado*, 1967), prosa narrativa (*Anestesia local*, 1969) y pseudo-documental (*Del diario de un caracol*, 1969).

El rodaballo (1977) abrirá, tanto en lo personal como en lo literario, una nueva etapa, que se prolongará hasta el principio de la década de 1980. Estará marcada por el tratamiento de la crisis de la civilización, manifiesta en la relación entre los sexos y la preocupación acerca del provenir de la humanidad. Durante estos años, Grass levanta la vista y trata cuestiones que preocupan al ser humano y que se mantienen constantes en el curso de su historia. *El rodaballo* es, según su propio autor, «un libro de cocina» y un «mamotreto narrativo», si bien la crítica la considera como su obra más íntima y personal. El protagonista indiscutible sigue siendo la historia, pero interpretada como la lucha de poder entre los sexos en el transcurso de los siglos de existencia de la humanidad. La acción se desarrolla a lo largo de nueve capítulos, en claro paralelismo con el periodo de gestación de la mujer. El personaje del rodaballo recuerda en cierto modo al coleóptero de lapislázuli que protagoniza la novela *El escarabajo*, de Manuel Mújica Láinez, por cuanto se trata de una joya dotada de vida y entendimiento que, de la mano de sus sucesivos dueños, hace un recorrido imposible por la historia de las civilizaciones.

De esta misma etapa es la narración *Encuentro en Telgte* (1979), donde a través del encuentro ficticio entre Opitz y Gryphius, con el trasfondo de la Guerra de los Treinta Años, se traza un paralelismo entre la Alemania de 1647 y la de 1947. Logra así Grass la fusión de diversos planos temporales en un presente que se extiende

jánicamente hacia atrás y hacia delante y que él denominará gráficamente «pasapresenturo», principio de arquitectura narrativa que explotará también en obras posteriores. *Partos mentales* (1980) plantea las preocupaciones derivadas de las desigualdades económicas a escala mundial, al tiempo que propugna la herderiana unidad *cultural* de las dos Alemanias, aspectos ambos con un claro entronque autobiográfico: por un lado, Grass había tenido la oportunidad de conocer de primera mano la miseria en la que está inmerso el continente asiático, y por otro, había fomentado a partir de 1973 una serie de encuentros Este-Oeste con el fin de acercar las literaturas alemanas y demostrar la unión «intelectual» de los dos Estados.

A esta fase sucederá un nuevo período que se extenderá a lo largo de la década de 1980 y que pone de manifiesto la angustia del autor ante la inminente destrucción de la humanidad a consecuencia de la carrera armamentística, el peligro nuclear, los desastres medioambientales antropogénicos o el *boom* demográfico, temores que verbaliza en su paradigmática *La ratesa* (1986). Si bien su publicación coincidió con el accidente nuclear de Chernóbil, la acción nos traslada al orwelliano año 1984, año de la rata en el calendario chino. En 1988 aparece, al regreso de su tercera estancia en la India, *Sacar la lengua*. Al margen de lo literario, en los primeros años de la década Grass retoma su actividad como artista plástico, ocupación que ya no abandonará nunca.

Entre los años 1989 y 1997 cobra un claro protagonismo la reflexión acerca del modo en que se llevó a término la unificación de Alemania. Grass no ocultó jamás su franca repulsa a un proceso que consideraba precipitado y que, a su parecer, tendría graves repercusiones en el futuro europeo. Durante esta fase se reactiva su labor social y política de oposición, aunque no por ello cesa la actividad literaria. *Malos presagios*, publicada en 1992, pondrá fin a un periodo de silencio editorial, llevando a sus páginas la nueva realidad alemana tras la caída del bloque del Este. Theodor Fontane será el hilo conductor de su siguiente novela, *Es cuento largo*, que le ocupará entre 1993 y 1995. La protagonista de esta obra es de nuevo la historia, en un recorrido que, a través de la literatura –según Maldonado «un medio idóneo para explorar y conocer el pasado desde el presente»– lleva al lector desde la primera unificación alemana (1871) hasta la actual (1990). La obra generó una acalorada polémica tras su publicación, dejando al descubierto la sima existente aún entre las dos Alemanias, una vez superada ya la unificación administrativa.

Con posterioridad a 1998 y hasta la actualidad, Grass pasa revista y hace balance del siglo XX, mantiene su actividad literaria, sin dejar de lado las otras artes ni la militancia política. Concibe ahora la idea de escribir una novela que dé cuenta de lo ocurrido a lo largo de los últimos cien años de historia, *Mi siglo*, que aparecería publicada en 1999. En ella adopta la perspectiva narrativa de los protagonistas de aquello que su admirado Unamuno llamaba «intrahistoria», que no es otra cosa que la Historia, con mayúsculas, vivida y narrada desde abajo, desde el mismo plano desde el que la contemplaba Oscar Matzerath en *El tambor de hojalata*. Los relatos de Grass –escritos desde la perspectiva del cronista que únicamente narra– dejan al descubierto un aspecto de la realidad histórica en el que también reparó, si bien des-

de la óptica teatral, Heiner Müller: «el eterno retorno de lo mismo en unas circunstancias completamente distintas».

En aquel mismo año Grass se hace acreedor de dos importantes galardones, que vienen a premiar una trayectoria que engarza lo literario y lo moral con singular equilibrio: el Premio Príncipe de Asturias de Literatura y el Premio Nobel de Literatura. Ambos reconocimientos suponen el espaldarazo de buena parte de la comunidad internacional (incluida Alemania) a una concepción de la literatura que parte de la creencia más absoluta y radical en la irrenunciable función social y revulsiva del arte verbal: «La literatura sobrevivirá en la medida en que siga siendo subversiva. Su peligrosidad y su espíritu crítico son lo que la mantienen viva. Si la literatura se convirtiera en mero entretenimiento, no sería nada».

Tras aparecer en 2002 *A paso de cangrejo*, obra semidocumental que abre los ojos a una de las peores catástrofes marítimas de todos los tiempos, silenciada por los dos bandos en litigio al término de la Segunda Guerra Mundial, se publica en 2006 *Pelando la cebolla*. Su última novela hasta la fecha pone nuevamente sobre el tapete, de forma indirecta, pero dolorosa, la dimensión moral del escritor, a través de unas memorias que Maldonado califica con acierto de «polémicas». En este libro, Grass rememora sus años de infancia y adolescencia hasta la publicación de su primer éxito editorial, *El tambor de hojalata*. Trascendió entonces que en los últimos momentos de la contienda había formado parte de una unidad de las *Waffen-SS*, brazo armado de las SS. El argumento de la crítica —que llegó incluso a reclamar la revocación del Premio Nobel que le había sido concedido años antes— se centraba en el largo tiempo transcurrido entre los hechos en cuestión y su confesión pública. Pese a todas las voces que se alzaron a favor y en contra del autor, parece justificado pensar con Maldonado que tal silencio no puede «invalidar la calidad de su inmensa obra literaria», ni empañar las causas que ha defendido durante toda su vida.

En las páginas finales de este libro podemos encontrar una serie de apéndices de los que destacaremos la selección de 29 textos emblemáticos del autor en traducción al castellano, mediante los cuales se ilustran los contenidos de los diferentes capítulos del libro. El orden que siguen no es tanto cronológico como temático y en algunos casos se hace referencia a un mismo texto en distintos momentos del libro. Su lectura proporciona una noción más que aproximada de las posiciones que ha sostenido este autor a lo largo de su carrera. Imaginamos harto difícil la selección de estas breves muestras de entre una obra tan extensa y fecunda, pero creemos que la elección no puede ser más acertada. Cada uno de ellos va precedido de un epígrafe que sitúa el tema sobre el que versa el fragmento. No podemos dejar de mencionar el texto 16, titulado «El escritor comprometido», toda una declaración de principios acerca del binomio que conforman literatura y política y una defensa de la necesaria mezcla de ambas. La literatura, para Grass, es *per se* comprometida, y la dicotomía entre autores comprometidos y no comprometidos, innecesaria, puesto que «el escritor siempre aspira a moldear la sociedad a partir de sus ficciones». En unos tiempos en que la política parece delegar su poder de transformar la realidad en la economía, estas palabras adquieren un tinte subversivo.

Consideramos igualmente útil y adecuada la cronología que de forma sumaria pasa revista a los hitos más sobresalientes de la biografía de Grass hasta el año 2006, en que se publica su último y polémico título *Pelando la cebolla*.

El libro está presidido por un tono sencillo, que se aleja de innecesarios academismos y agiliza notablemente la lectura, de por sí amena. Una sencillez, sin embargo, que en absoluto está reñida con el afán de precisión y exhaustividad que caracteriza éste como otros títulos de Maldonado. Se trata, sin duda, de un libro asequible al gran público y necesario para los estudiosos de este mito vivo de la literatura alemana que es Günter Grass.

Marta FERNÁNDEZ-BUENO

MALDONADO ALEMÁN, Manuel (coord.): *La narrativa de la Unificación Alemana. Autores y Obras*. Bern et al.: Peter Lang 2009. 350 pp.

Con el paso de los años la nueva República Federal de Alemania se sobreentien- de en el panorama europeo como un país cuya importancia estratégica, cultural y económica está fuera de toda duda. Aunque muy cercanos para muchos de nosotros, los acontecimientos en torno a 1989 y 1990, que supusieron un vuelco en el orden político mundial y terminaron con la dolorosa separación de Alemania, conforman para los estudiantes que ahora cursan sus estudios universitarios un pasado más o menos lejano que no conocieron y que resulta necesario reconstruir desde una perspectiva actual. Tanto para unos como para otros, para las tres generaciones que actualmente, desde muy diferentes puntos de vista, puedan querer entender y profundizar en el acontecimiento histórico de la unificación de las dos Alemanias (y la consiguiente desaparición de la República Democrática Alemana) existen ya numerosos estudios críticos que dan fe de la ingente producción literaria que se ha generado a raíz de dichos acontecimientos. Por su actualidad, oportunidad, calidad y utilidad cabe destacar entre ellos la obra que ha coordinado el profesor e investigador de la Universidad de Sevilla Manuel Maldonado Alemán *La narrativa de la Unificación Alemana. Autores y obras*, publicada en el presente 2009.

En efecto, la literatura se ha erigido una vez más, por encima del discurso historiográfico, en testimonio de una época, en un medio muy adecuado para el análisis histórico, político, social y humano de un momento de capital importancia para la Europa actual. Los años transcurridos desde este trascendental acontecimiento han demostrado que el sacrificio económico y humano fue muy desigual en los estados federales del este y del oeste. La creación literaria surgida en torno a los temas y motivos humanos y socio-políticos característicos de los años 90 y primera década del nuevo milenio se hace eco de esta circunstancia y es documento fehaciente de que dichos acontecimientos históricos han sido motivo de reflexión para intelectuales y literatos en todo el territorio alemán, pero especialmente para aquellos creadores provenientes de la antigua República Democrática Alemana. La implicación personal de estos últimos ha sido mucho más intensa, como parece demostrado en el

hecho de que incorporen frecuentemente en la ficción literaria vivencias y experiencia propias de un pasado personal, incluso hayan creado a menudo textos que se acercan o responden a metagéneros narrativos como el de la novela autobiográfica, la autobiografía novelada, las memorias etc.

Además, a estas características cabe añadir que la literatura surgida en torno a la unificación alemana ha supuesto una nueva confrontación con el pasado reciente alemán (el nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial) a dos niveles, el personal y el histórico, formando un entramado de temas y motivos que abarcan desde el ámbito de lo privado (el individuo, la familia) hasta el de los acontecimientos históricos fundamentales del siglo XX.

En efecto, la literatura de la unificación alemana ha puesto de manifiesto que las consecuencias del nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial se siguen haciendo notar en el presente en numerosos aspectos político-sociales y culturales de la República Federal de Alemania. Numerosos textos de ficción, así como otros de corte documental o autobiográfico han supuesto un testimonio inestimable para el conocimiento y análisis de aquellos años. Pero además de tratarse de textos cuya estrategia expresiva puede ser calificada de realismo testimonial, también han servido en parte de activadores de la memoria y la conciencia colectivas hasta convertirse en una auténtica memoria cultural que indudablemente contribuirá al conocimiento de los hechos a futuras generaciones.

Destacada la importancia que los textos literarios en torno a la unificación alemana tienen en la literatura alemana actual, el volumen que coordina el profesor Maldonado se revela como una guía imprescindible de consulta y estudio. Han colaborado en ella profesores universitarios cuya reconocida investigación se centra en la literatura alemana actual. Así, Luis A. Acosta, Margarita Blanco, Víctor M. Borrero, Patricia Cifre, Marta Fernández, Isabel G^a Adánez, Olga García, Isabel Hernández, Manuel Maldonado, Blanca Merck, Marta Montero, Manuel Montesinos, Anna M. Rossell, Asunción Sainz, Manuel Sánchez, Ana Sánchez, Leonarda Trapassi y M^a Loreto Vilar, quienes, tal como se indica en el prólogo del libro, han trabajado en el marco del Proyecto de investigación *Literatura e identidad cultural. La interpretación del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945* (Ref. HUM 2006-03572).

El análisis de las obras seleccionadas aparece en el presente volumen organizado por orden alfabético de autores/as. Cada una de dichas entradas contiene una breve reseña biográfica del/la autor/a, el análisis crítico de alguna de sus obras más destacadas dentro del ciclo temático de la literatura de la unificación y, finalmente, unas indicaciones bibliográficas fundamentales. Los 77 autore/as incluidos en la obra y sus 132 obras abordadas –tanto de autores consagrados como de otros menos conocidos– conforman un panorama muy completo de la producción literaria de la unificación alemana. Además, en el prefacio titulado *La literatura y la unificación de Alemania*, con su completísimo aparato bibliográfico, Manuel Maldonado ofrece un certero y preciso resumen de los acontecimientos en torno a 1990 y su influencia en la literatura del momento. Ningún otro estudio ha abarcado hasta ahora tal cantidad de autores y obras, por lo que cabe afirmar que, en su conjunto, esta obra ideada por

el profesor Maldonado, supone una contribución imprescindible a los estudios literarios alemanes actuales.

Asunción SAINZ

PÉREZ LÓPEZ, Ana (ed.): *El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos*. Madrid: Marcial Pons 2008. 439 pp.

El ascenso de Hitler al poder lanzó a Alemania y al mundo a uno de los abismos más dolorosos de toda la historia reciente. Quienes hubieron de abandonar el país en 1933, bien por razones políticas, racistas o por su actividad intelectual, compartieron durante los doce años de duración del exilio, la imperiosa necesidad de desenmascarar al régimen nacionalsocialista y de defender los valores culturales de la “verdadera Alemania”. Fruto de este compromiso surgieron textos de muy diferentes géneros, y gran cantidad de material autobiográfico, que constituyen hoy una reflexión colectiva e internacional sobre los valores del humanismo y la democracia de incuestionable valor. Ana Pérez López, profesora de la Universidad Complutense de Madrid, miembro de la Gesellschaft für Exilforschung y editora de esta antología de textos literarios y políticos sobre el exilio alemán, nos guía con gran maestría a través de dicha reflexión.

El volumen es de enorme interés. Son numerosos los aspectos que hacen de él un excelente instrumento tanto para la difusión como para la investigación del exilio alemán: no sólo el interés en sí del tema, más aún, la excelente estructuración del volumen, el gran cuidado filológico con que está elaborado y, como factor no menos importante, la pertinencia de su publicación en la actualidad.

Con ella se pone a disposición en nuestro país una recopilación de gran interés tanto para el público general como especializado. Una introducción general y presentaciones breves al inicio de cada bloque temático ofrecen suficiente información para que el lector/a acceda a una lectura contextualizada de la selección de textos realizada. Parte de los autores/as de muchos de dichos fragmentos son bien conocidos en nuestro país, pero la editora del volumen no ha dudado en incluir firmas mucho menos conocidas (Theodor Franz Csokor, Alfred Kantorowicz, Theodor Balk, Ilse Blumenthal-Weiss, Fritz Brügel, Hermann Budzislowski entre otros) en aras de conformar un panorama global y significativo del exilio. Pone con ello a disposición del lector/a en lengua española por primera vez textos de una veintena de autores no traducidos aún en nuestro país. Tanto por su estructura como por la densidad de los textos, nos hallamos ante una antología de fluida e impactante lectura que no dejará indiferente a quien a ella se acerque.

Teniendo en cuenta las limitaciones que toda antología impone a su editor, la excelente estructuración temática realizada nos ofrece una visión completa y muy ilustrativa. Las diferentes facetas seleccionadas permiten al lector/a un recorrido tanto cronológico detallado de las diferentes fases del exilio alemán como por los conflic-

tos consiguientes a la experiencia de desterritorialización traumática. Tres grandes apartados (Alemania, Exilio, Final de época) se subdividen respectivamente en diferentes apartados. En el primero se agrupan textos relativos al Tercer Reich, la resistencia, la represión y el antisemitismo, y en un último apartado sobre preguerra y guerra. Fragmentos selectos firmados por Anna Seghers, Thomas Mann, Sebastian Haffner, Oskar María Graf, Irmgard Keun y muchos/as otros/as, exponen al lector/a sin contemplaciones a la brutalidad cotidiana del nazismo y al coraje de quienes decidieron resistirse en la medida de sus escasas posibilidades desde muy diferentes perspectivas (*Diez millones de niños* de Erika Mann, *La mujer en el Tercer Reich* de Ernst Bloch, *Los alemanes y sus judíos* de Heinrich Mann) por citar sólo algunos. En el segundo gran apartado, dedicado al exilio en sí, destaca sin duda la riqueza temática en la descripción de los conflictos presentes: En los tres primeros capítulos se invita al lector/a al recorrido cronológico específico del exilio alemán a través de textos que documentan la propia experiencia de desterritorialización, para detenerse posteriormente en sus dos etapas, la europea y la trasatlántica, y cierra con testimonios dedicados a honrar a quienes quedaron en el camino: autores de la talla de Ernst Toller, Joseph Roth, Stefan Zweig, Walter Benjamin, Walter Hasenclever y muchos otros. Con muy buen criterio la editora introduce sin embargo bloques más específicos, de gran interés literario: así por ejemplo, los problemas del escritor en el exilio, en los que se trata entre otras la dificultad de la elección de la lengua literaria y la memoria cultural; el sentido de la existencia en el exilio; una selección del intercambio epistolar relativo a la toma de posición de Thomas Mann en el conflicto; y finalmente una colección de fragmentos sobre diferentes facetas de la implicación de autores exiliados en la Guerra Civil Española. En el tercer y último gran apartado la editora afronta el tema del retorno, ofrece una selección de textos sobre la polémica y dolorosa relación entre el exilio interior y exterior y cierra temáticamente esta completa visión incluyendo cinco textos de valoración de autores bien significativos (Seghers, Bloch, T. Mann, Kesten y Brecht).

Otro de los aspectos que hacen de este volumen un trabajo de gran interés lo constituye, como ya se ha citado, el cuidado filológico, el rigor y la excelencia con que está realizado. El volumen se inicia con un buen estudio introductorio, una completa bibliografía y, al inicio de cada bloque temático, breves estudios preliminares, que recogen datos suficientes como para situar cada uno de los textos en su contexto inmediato. La precisión bibliográfica de cada texto facilita al lector/a –que, dada la intensidad del contenido, sin duda queda siempre con ganas de continuar la lectura– la posibilidad de localizar fácilmente los textos de referencia completos. Se adjunta además una bibliografía primaria y secundaria relevante muy completa, en la que aparecen reseñados títulos de investigaciones realizadas recientemente y aún no publicadas. De interés resulta además –habida cuenta de que el volumen ha aparecido en nuestro país– la dedicación que se aprecia en inventariar aquellas relativas a las relaciones literarias hispano-alemanas durante la Guerra Civil española.

Justo en el año en que la Humanidad celebra el 60º aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y recuerda entre otros desgraciados acontecimientos, el setenta aniversario de la llamada *noche de los cristales rotos*, resulta de

gran pertinencia esta publicación. Surgida de la mano experta y fuertemente comprometida con la defensa de la libertad y la dignidad humana de esta conocida germanista, consigue su objetivo de ofrecer al lector/a una impactante antología de textos sobre una de las experiencias más brutales vividas en suelo europeo.

Ana RUIZ

RADERS, Margit. *Martin Walser (1927-)*. Biblioteca de la Literatura Alemana. Madrid: Ediciones del Orto 2006. 95 pp.

Bibliografía magna en miniatura

No obstante el sorprendente incremento (no sólo en cantidad sino también en calidad) de las traducciones del alemán de obras literarias y de las ciencias humanas en general registrado en las últimas dos décadas, sigue siendo con frecuencia un problema para el estudiante universitario sin conocimientos de ese idioma el acceso a bibliografía específica. El lector común peninsular o hispanoamericano, por otra parte, no deja ocasionalmente de sentir la falta de un ensayo agudo sobre tal o cual escritor de su preferencia.

El problema se torna crítico cuando la carencia se percibe en autores de la importancia y vigencia de Martin Walser. Confundido aún ocasionalmente en el mundo hispanoparlante con su cuasi-homónimo, el suizo Robert Walser (1878-1956), ocupa Martin Walser un lugar destacadísimo en la escena de la literatura alemana de la segunda mitad del siglo XX. Nacido en 1927 en Wasserburg junto al Lago de Constanza (Bodensee), hará de su patria chica el escenario de más de una de sus obras de ficción, aun del período tardío, como por ejemplo *Das Schwanenhaus* (*La casa de los cisnes*) de 1980. El dialecto alemánico deja asimismo una impronta indeleble en su identidad, que puede apreciarse en el exquisito pasaje de los *Heilige Brocken...* (*Fragmentos sagrados...*) reproducido por Raders en la tercera sección de su libro: «Pies de dos tipos. Sobre alemán normativo y dialecto». Desde el punto de vista de su formación, no es Martin Walser precisamente un escritor ‘espontaneísta’: estudió Ciencia de la Literatura, Filosofía e Historia en Ratisbona y en Tubinga. Doctorado en 1951 con una tesis sobre Franz Kafka –hecho sintomático respecto de su filiación literaria–, *Beschreibung einer Form: Versuch über Franz Kafka* (*Descripción de una forma: ensayo sobre Franz Kafka*), ha sido a partir de 1958, año de una primera estancia en Harvard, invitado repetidas veces a distintas universidades del mundo anglosajón, además de a la cátedra de Poética de la Universidad de Frankfurt en 1981. Entre 1949 y 1957 fue director de radio y televisión en la Radio Alemana del Sur (Süddeutscher Rundfunk) en Stuttgart. Como escritor debuta en verdad en 1955 con el tomo *Ein Flugzeug über dem Haus und andere Geschichten* (*Un avión sobre la casa y otras historias*), que mereció el premio del famoso Grupo 47 –entidad clave en el panorama literario alemán de los años que siguen a la segunda guerra–, al igual que otros insignes autores-miembros como Günter Eich, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll, Günter Grass y Johannes Bobrowski. La atmósfera

de las obras de Walser es básicamente, en primer término, la de la sociedad de bienestar germano-occidental de la posguerra. Así su primera novela, *Ehen in Philippsburg* (*Matrimonios en Philippsburg*), de 1957, dividida en cuatro partes, cada una dominada por un personaje central que determina la perspectiva del relato, retoma por la vía de la sátira la antigua tradición del *Bildungsroman* clásico, en el que el héroe es educado para la sociedad, pero con un objetivo diferente: tal como lo señala la autora siguiendo a Pezold, “no para que desarrolle las potencialidades de su personalidad, sino para la adaptación oportunista”.

La prospección crítica de las capas medias de la sociedad alemana une al desenmascaramiento sarcástico de figuras trágico-grotescas la iluminación ‘explicativa’ de entramados sociales. Tal es el caso de la trilogía formada por *Halbzeit* (*Medio tiempo*), publicada en 1960, *Das Einhorn* (*El unicornio*) y *Der Sturz* (*La caída*), en 1966 y 1973 respectivamente, a través de las cuales el antihéroe Anselm Kristlein (es característica de Walser la recuperación de un personaje en obras sucesivas), “acompaña el fracaso de su individuación autorreflexivamente, de tal modo que la cadena de protocolos de su dolor —el monólogo interior— cobra una función estructurante en las novelas” (Raders). Hacia finales de la década de los setenta Walser desplaza su temática a conflictos más bien personales, de pareja y de relación, de los que los protagonistas intentan liberarse en vano; así en la novela breve *Ein fliehendes Pferd* (*Un caballo en fuga*) (1978), con reminiscencias de *Die Wahlverwandtschaften* (*Las afinidades electivas*) de Goethe. También las novelas tardías traslucen una rica reflexión acerca de las condiciones existenciales de la clase media adaptada al curso de los tiempos, sea en forma de retrato de la vida cotidiana en la Alemania dividida, como en el *best-seller* *Die Verteidigung der Kindheit* (*La defensa de la niñez*) de 1991, en forma de balance o ajuste de cuentas con el pasado histórico colectivo por medio del recurso autobiográfico, en *Ein springender Brunnen* (*Una fuente inagotable*) de 1998, en forma de un ‘drama’ de ineluctable aislamiento, pleno de sátira al universo mediático, como en la novela *Ohne einander* (*Los unos sin los otros*) de 1993, dominada por la óptica femenina de la figura de Ellen Kern-Krenn, o en la de una suerte de ‘epopeya’, como la de ese Michael Kohlhaas resurrecto que es el funcionario Fink en *Finks Krieg* (*La guerra de Fink*), un texto con rasgos documentales (se basa en un caso real del *land* de Hesse), aparecido en 1996. Con *Der Lebenslauf der Liebe* (*El currículum del amor*), ya en 2001, logra Walser en el retrato de Susi Gern, la protagonista —una Madame Bovary contemporánea—, esbozar un patético destino de mujer, signado por el eros. Pero es, sin ninguna duda, *Tod eines Kritikers* (*Muerte de un crítico*), de 2002, política e ideológicamente la novela más controvertida. En ella se satiriza la nefanda figura de Marcel Reich-Ranicki, el ‘papa’ de la crítica literaria alemana desde los años setenta. Raders: “...suscitó un sonado escándalo al negarse Frank Schirrmacher, codirector de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), a publicar por entregas lo que consideraba ‘un documento del odio’ que contribuía a reforzar el estereotipo del ‘judío indestructible’, elemento esencial del arsenal antisemita y reaccionario de la República de Weimar. Detrás de la historia, siempre según Schirrmacher, se ocultaría el propósito de trivializar el genocidio, o de completarlo ‘simbólicamente’ con el asesinato ficticio de Marcel Reich-Ranicki, de

origen judío. El argumento es casi trivial: se investiga el presunto asesinato del crítico André Ehrl-König, del que es sospechoso un escritor, Hans Lach. El narrador no oculta su antipatía por el crítico, constantemente caricaturizado con rasgos de Reich-Ranicki; al final se descubre que Ehrl-König está vivo y que aprovechó su ‘asesinato’ para desaparecer con su amante. Más seria fue ya la reacción de Walser al dictamen condenatorio de Schirmacher, y en numerosas entrevistas impugnó los reproches que se le hacían. Su texto, venía a decir, era una sátira contra ‘el ejercicio del poder en el sector cultural en la época de la televisión’, y en algún momento llegó incluso a manifestar el deseo de ‘escapar a la presión de la histeria de la sospecha’ abandonando el país...”.

Entre los innumerables temas y circunstancias respecto de las cuales Martin Walser ha tomado partido en las últimas décadas, como su iniciativa electoral en favor de los socialdemócratas (SPD) en 1961, su oposición a la intervención de Estados Unidos en la guerra de Vietnam o sus “saludos socialistas” a la RDA en medio del escándalo provocado por el caso Guillaume en 1974, descuella el tenor de su discurso de octubre de 1998, al recibir el Premio de la Paz de los Libreros Alemanes: criticó allí el “ejercicio rutinario de acusación” acerca de Auschwitz, que no debería “convertirse en una continua amenaza, en un instrumento de intimidación que se pueda usar en cualquier momento, en una vara para fustigarnos moralmente, y ni siquiera en un mero ejercicio compulsivo”; arremetió contra “la explotación de nuestra desgracia en favor de intereses del momento” y subrayó que “los alemanes somos ahora un pueblo normal, una sociedad como las demás”, generando la inmediata reacción del presidente del Consejo Central de los judíos en Alemania, Ignatz Bubis, quien lo acusó de “antisemitismo latente” (debate Walser-Bubis). No puede trazarse una semblanza de Martin Walser sin mencionar su producción dramática, de teatro radiofónico (*Hörspiele*, ese género tan importante en Alemania, que cultivaron con asiduidad los miembros del Grupo 47) y ensayística. *Angora und Eiche (Roble y conejos de Angora)* de 1962-63, *Die Zimmerschlacht (La batalla conyugal)* de 1967, *Ein Kinderspiel (Un juego de niños)* de 1970, *Das Sauspiel: Szenen aus dem 16. Jahrhundert (El juego sucio: escenas del siglo XVI)*, de 1975, son algunas de las piezas más importantes del Walser dramaturgo, un creador del que, como señala Raders, aunque “no tuvo en ningún momento el eco mundial de las piezas de los 60” de autores como Hochhuth, Weiss y Kipphardt, “quizá sea legítimo decir que fue el primero en imponer una dirección nueva al teatro de la Alemania Federal”. El tomo *Leseerfahrungen, Liebeserklärungen: Aufsätze zur Literatur (Experiencias de lectura, declaraciones de amor: ensayos sobre literatura)* agrupa los escritos crítico-literarios de Walser hasta 1997, en los que ‘dialoga’ con grandes autores de la literatura universal y, entre ellos, con los que siente más cercanos: Kafka, Hölderlin y Robert Walser. Martin Walser fue galardonado con las máximas distinciones literarias de la RFA: aparte del ya mencionado Premio de la Paz de los Libreros Alemanes, recibió, entre muchos otros, el Georg Büchner en 1981. De su vastísima producción, que se extendía hace diez años a doce tomos en la edición de Suhrkamp, pueden contarse algo más de veinte títulos (entre ellos, diez novelas) en versión

española, un número, si bien en sí nada despreciable, muy distante aún del de la totalidad de la obra.

¿Cómo exponer semejante constelación, de modo eficaz y convincente, en noventa y cinco páginas en octavo? La respuesta a esa pregunta, aparentemente incontestable, está en el tomito de Raders, un prodigio de condensación conceptual y claridad expositiva. Con estas palabras justifica la autora la dinámica de su exposición: “En la presentación del inmenso *corpus* de la obra walseriana y en aras de la claridad metodológica se realiza una partición analítica de su actividad en tres esferas – obra narrativa, dramática y ensayística–, aunque no se nos escapa la existencia de solapes entre más de uno de estos apartados... Más en detalle se analizan las grandes novelas –y aquí en algún momento se abandona la estricta cronología a favor de un agrupamiento temático más claro–, a las que sigue brevemente la obra dramática, con renuncia a un tratamiento de los *Hörspiele*, cuantitativa y cualitativamente de menor relevancia, de la poesía y las canciones. El trabajo se completa con un análisis de los escritos publicísticos y ensayísticos”. Una selección de textos de los tres géneros (narrativa, obra dramática, ensayos), un meticuloso cuadro cronológico y una cuidada bibliografía selecta (en alemán y en español) enriquecen aún este pequeño volumen, que deja al lector con una sola expectativa: reencontrarlo un día en edición aumentada.

Héctor A. PICCOLI

STURM-TRIGONAKIS, Elke: *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. 275 S.

Die Autorin unternimmt den Versuch, anhand von mehrsprachigen Texten der Gegenwartsliteratur eine Art „Komparatistik der Komparatistik“ zu leisten und das Konzept einer „Neuen Weltliteratur“ zu entwickeln, das der qualitativen Andersartigkeit hybrider Literaturformen, wie sie seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts im deutsch-, englisch-, französisch-, und spanischsprachigen Raum zu finden sind, gerechter wird als herkömmliche Kategorien wie „Migrationsliteratur“, „Interkulturelle Literatur“ oder „Commonwealth Literature“.

Das erste Kapitel ist den wissenschaftlichen Grundlagen gewidmet, wobei es zunächst um die Klärung des Begriffs „Weltliteratur“ von seinen Anfängen in der Goethe-Zeit bis zur Gegenwart geht; die Verfasserin fragt sich, ob ein Begriff aus dem frühen 19. Jahrhundert für gegenwärtige Verhältnisse unter Globalisierungsbedingungen nutzbar gemacht werden kann, und setzt sich mit den zahlreichen Äußerungen Goethes zur Weltliteratur in ihrem historischen Kontext auseinander. Als Resultat wird erkennbar, dass der Weimarer Klassiker Weltliteratur als Kommunikation und Austausch zwischen Nationalliteraturen betrachtete, was ihm gerade angesichts der deutschen Provinzialität und Kleinstaaterei als unabdingbare Voraussetzung dafür erschien, dem „ennui“ einer um sich selbst kreisenden nationalen Literaturproduktion zu entgehen.

Auf dieser Basis wird dann der Aufarbeitung des Verhältnisses zwischen Weltliteratur und Globalisierung breiter Raum gewidmet. Die traditionelle Darstellung des Themas nach Einzelphilologien macht die Defizite dieser Ordnungsmuster deutlich, woraus der vorliegende Vorschlag einer Neukategorisierung resultiert. So zeigt sich z.B. beim Abschnitt über die interkulturelle Literatur im deutschsprachigen Raum, dass die Germanistik bis in die neunziger Jahre hinein kaum in der Lage war, sich der Literatur von – mehr oder weniger – deutsch schreibenden Immigranten mit fundierten Klassifizierungs- und Bewertungskriterien zu nähern. Diese Texte wurden als Dokumente einer weitgehend homogenen sozialen Kondition entfiktionalisiert und fast ausschließlich unter dem Aspekt der Bereicherung der deutschsprachigen Literatur betrachtet, in der sie zumeist ein marginales Dasein führten. Erst in der zweiten Hälfte der Neunziger macht sich ein Paradigmenwechsel bemerkbar, der erstens einem Generationenwechsel auf wissenschaftlicher Ebene zu verdanken ist, wodurch mehrsprachige AkademikerInnen mit multikulturellem Hintergrund sich des Themas mit besseren Voraussetzungen annehmen, und der zweitens eine Folge der Rezeption des US-amerikanischen Minoritäten-Diskurses und der Postkolonialismus-Debatte durch die Auslandsgermanistik ist. Renommiertere Komparatisten wie Manfred Schmeling oder Peter von Zima propagieren außerdem eine stärkere interdisziplinäre Öffnung der deutschen vergleichenden Literaturwissenschaft und praktizieren diese auch – zumindest im englisch- und französischsprachigen Raum –, wobei der Begriff „Weltliteratur“ erneut eine Rolle spielt.

Im Anschluss an die Bestandsaufnahme des Verhältnisses zwischen hybriden Literaturen und einzelphilologischen Diskursen befassen sich die folgenden Seiten der Studie mit systemtheoretischen Ansätzen bezüglich der gegenwärtigen Globalisierungsphänomene, um durch Transfer dort gewonnener Erkenntnisse zur Konfiguration einer neuen Ordnung „Neue Weltliteratur“ zu gelangen. Dabei erweist sich die Einführung eines „kosmopolitischen Blicks“ (Ulrich Beck) als kognitives Schema komplementär zum nationalen Blick als überaus nützlich bei der Wahrnehmung von Problemfeldern unter Globalisierungsbedingungen. Darüber hinaus stellt die Systemtheorie Methoden zur Definition der grundsätzlich als kontingent aufzufassenden Beobachterposition zur Verfügung, die in einem weiteren Schritt dann zur Festlegung von Leitdifferenzen für die hier vorgeschlagene Ordnung führen (Armin Nassehi). Die durch empirische Beobachtung gewonnenen Leitdifferenzen für die in diesem Zusammenhang diskutierten Textformen basieren auf Multilingualität als formalem Kriterium sowie auf Globalismus und Regionalismus/Lokalismus als inhaltlichen Parametern; der Nachweis dieser drei Charakteristika bildet die Voraussetzung für die Aufnahme in die Gruppe „Neue Weltliteratur“.

Im Anschluss an diese methodologischen Überlegungen geht es im zweiten Kapitel um Formen und Funktionen der Mehrsprachigkeit in hybriden Texten. Nach einer historischen Einführung definiert Sturm-Trigonakis die notwendigen linguistischen Grundlagen für das weitere Vorgehen: Untersuchungsgegenstand ist die Performanz-Ebene der Texte, nicht potentielle Sprecherkompetenzen der Autoren; die Ebene der *parole* als Ausdruck der Anarchie und der Transnationalität steht also im Mittelpunkt der Untersuchung, nicht die artifizielle der *langue*. In Anlehnung an Schemata aus der gut dokumentierten Mehrsprachigkeitsforschung zu Chicano-Texten wird daraufhin die Vielfalt der Formen von Mehrsprachigkeit in der Neuen

Weltliteratur systematisiert. Außerdem wird das Sprechen über Sprachen, also Metamultilingualismus, behandelt, der in zahlreichen Texten eine wichtige Rolle als Mittel zur fiktiven Welterzeugung spielt, sowie Transtextualität nach Gérard Genette, bevor im Sinne einer Bilanz die produktions- und rezeptionsästhetischen Funktionen der Mehrsprachigkeit präsentiert werden.

Das dritte Kapitel fokussiert die literaturwissenschaftliche Seite des Themas und beschäftigt sich mit Globalisierung und Lokalismus als Merkmalen der *Neuen Weltliteratur*; hier wird anhand von Personen, Räumen/Orten und Zeitschichten die dynamische Wechselwirkung von Homogenisierungs- und Differenzierungsprozessen im Zuge der Globalisierung demonstriert. Dabei stehen zunächst fiktive Figuren als Migranten unter den Gesichtspunkten Heiratsmigration, Exil, Ausbildungs- und Arbeitsmigration sowie die zweite Immigrantengeneration als Phänomene des globalen Nomadentums im Blickfeld; demgegenüber werden als lokale Parameter im personellen Kontext repräsentativ Kleidung und Essen als lokale kulturelle Praktiken, aber auch religiöse Praktiken vorgestellt. Das folgende Unterkapitel „Räume und Orte, Zonen und Grenzen“ ist in zwei Abschnitte unterteilt, wobei die vorherige Unterscheidung zwischen eher global und eher lokal einzustufenden literarischen Textpassagen im Bereich der Topographie jedoch aufgegeben wird, da die Texte hier sehr stark die Reziprozität beider Komponenten thematisieren. So geht es um die Metropole als *global city* in Gestalt von Ortspolygamie ebenso wie um deren Funktion als Heimat, sodass sich letztlich in Orten am deutlichsten „glokale“ Verhältnisse aufspüren lassen. Komplementär zum scheinbar distanzlosen Bewegen von Ort zu Ort stellt sich Ortlosigkeit ein; das Unterwegssein, der Transit, ist das Kennzeichen einer ganzen Reihe von Texten, in der sich die rastlose Existenz globalisierter Menschen reflektiert. Ergänzend tritt die Kontaktzone – die *borderlands* – als eine der wichtigsten Theoriefiguren der Kulturwissenschaften der letzten beiden Dekaden hinzu. Abschließend stehen globale und lokale Zeitschichten im Mittelpunkt des Interesses, differenziert nach „realen“ Vergangenheitsschichten und Re-Konstruktionen mythischer Vergangenheit. Der Terminus „Zeitschicht“ bringt zum Ausdruck, dass es in den meisten Fällen weder um lineare noch zirkuläre Temporalkonstruktionen geht, sondern verschiedene, unter Umständen weit auseinander liegende Zeitschichten nebengeordnet werden und somit eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen erzeugen.

Als Fazit fordert die Autorin eine Positionierung der in der „Neuen Weltliteratur“ versammelten hybriden Texte neben etablierten Kategorien wie „Nationalliteratur“ oder „Literatur der Globalisierung“, um auf diese Weise außerliterarischen Ordnungskriterien, wie sie sich in Begriffen wie „Migrationsliteratur“ oder „Postcolonial Literature“ widerspiegeln, zu entkommen. Damit werden diese multilingualen hybriden Texte, die viel mehr Gemeinsamkeiten miteinander als mit den jeweiligen monolingualen Nationalliteraturen aufweisen, endlich in einem operablen, offenen System unter ästhetischen Gesichtspunkten in ihrer Besonderheit und Komplexität wahrgenommen und gewertet.

Margit RADERS

TRAPASSI, Leonarda / MARTOS RAMOS, José Javier (eds.): *Los recursos de la mentira: lenguajes y textos*. Barcelona: Anthropos 2008. 222 pp.

Mentira la mentira, mentira la verdad

A estos acordes parece aludir el nuevo y novedoso título de la casa Anthropos, parafraseando un tema popular, ya clásico, y con las voces corales de fondo de un panorama político y económico que, siendo francos, tampoco le resultan demasiado disonantes. “Todo es mentira, ¿por qué será?”

La idea feliz de acercar al espacio lingüístico y literario la reflexión sobre la mentira en toda su desnudez, se la debemos en esta ocasión a los profesores de la Universidad de Sevilla, Leonarda Trapassi y Javier Martos, y a su oportunidad de congregar en torno a ella la opinión solvente, tan distinta como armonizable dentro del concepto que las enmarca, de un grupo de reconocidos especialistas de la palabra de variada procedencia.

Si la temática ya es por sí misma suficientemente liminal, por ocuparse con estilete y bisturí de un asunto verdaderamente resbaladizo, el sempiterno y fronterizo de las otras verdades, como también lo son, por decir, la locura, la heterodoxia o el mismo olvido, a la iniciativa se le cruza la veleidosa circunstancia de venir antecedida por la publicación, en tiempos del primer franquismo, de otro *Discurso de la mentira*, esta vez el del poeta sevillano menor de la Generación del 27, Joaquín Romero Murube, falangista a la sazón, amigo de Lorca y protector, según la leyenda, de su poeta admirado, Miguel Hernández, en los Reales Alcázares de Sevilla en los tiempos en que aquel regía su conservación. Otra verdad entre fronteras.

En esta ocasión, la obra hace un repaso decidido de las distintas caras de la mentira que se mantiene íntegro, de principio a fin, en ese equilibrio necesario entre el rigor metodológico de su aproximación y la audacia imaginativa en sus enfoques sugerentes y distintos, incluyendo la aportación, del lado de la creación literaria, de una reveladora entrevista de la profesora y traductora Isabel García Adánez al escritor Enrique de Hériz, premio Llibreter por su novela *Mentira* (2004). Estas miradas convergentes se ejecutan desde ámbitos tan diversos como la pragmática y la teoría de la relevancia; la historia de la lengua desde su lado lexicológico; el análisis del discurso oral desde una perspectiva interaccional, la estética, la retórica y la crítica literarias, así como la literatura comparada en los espacios culturales alemán, italiano y español.

Pese a la aparente heterogeneidad, la incursión en la lectura va desvelando, conforme avanza, cruces y alusiones más o menos explícitas entre las diferentes propuestas aproximativas, guiños intertextuales que acaban entretejiéndose en una malla sólida y extensa, y que nos transmiten, valga decirlo, la cálida sensación de viajar a lo largo de todo nuestro recorrido siempre acompañados por cada una de las representaciones de la mentira. La sensación se consuma con el manto referencial que las envuelve: *Lingüística de la mentira*, de Harald Weinrich, *Discurso de la mentira*, de Carlos Castilla del Pino, y *Breve historia de la mentira*, de Maria Bettetini, que de un modo o de otro están omnipresentes en el volumen.

Muchas son las versiones de la mentira que se nos regalan en esta obra. En ellas oímos hablar de las especies animales manipuladoras, como la polilla o el ratonero americano, y el valor genuino de la mentira humana, única del reino animal en su valor potencialmente desinteresado o juguetón, como se podía esperar; así como de las estrategias cognitivas del mentiroso. También se nos invita a descubrir que *chismorreo* se debe a Galdós y que de la voz *embuste* no se conoce etimología; a conocer con más detalle las técnicas de manipulación y de deformación del lenguaje aplicadas a los discursos totalitarios, más lejanos o más presentes; y los fundamentos lingüísticos del valor armonizador de la mentira concesiva.

Y, continuación de de todo ello, la reflexión penetra en el universo literario, que ya es por definición mendaz, pensando en voz alta sobre la involuntariedad de la verdad literaria, sobre el valor relativo de la verosimilitud ficcional; o sobre la función de la memoria en la poética del recuerdo en Günter Grass, en la de esa “otra verdad” de los vencidos, de los olvidados y olvidadas, que proyecta su universo narrativo.

La ironía literaria, acaso divisa de la modernidad, tampoco se echa de menos. Antes bien aparece exquisitamente representada en una aproximación que extiende con perspicacia y conocimiento el análisis del valor irónico también a lenguajes difícilmente practicables para estos menesteres, como el musical o el pictórico. La mentira ficcional también es desentrañada, más bien desenmascarada, en la aproximación crítica a la obra de Elsa Morante; igual que se elucida la ambivalente verdad de los hechos narrados en la ficción postmoderna de Paul Auster. Por último, las mentiras del cuento, las de Pinocho, de Collodi –cómo no– y *El país de los mentirosos*, de Rodari, son puestas sobre el tapete para ver en acción los “marcadores de la mentira” de Weinrich.

Justamente el cuento de Pinocho, como bien anota Trapassi, se introduce en España, muy adaptado, en la primera década del siglo XX, de la mano del entusiasta editor Saturnino Calleja, cuya afanosa empresa puso en manos de los niños españoles de aquel entonces una infinidad de cuentos traducidos. Por él se habría de decir popularmente de quien fabula en exceso, como bien se sabe y hasta el día de hoy, que tiene “más cuento que Calleja”. Curiosa casualidad. La misma que en la entrevista final al escritor Ernesto de Hériz, que reconoce que le ha llevado a introducir en un pasaje determinante de su novela *Mentira* una nueva modalidad de cuento, esta vez el “cuento chino”, el que había caracterizado desde su infancia su incontenible vocación de fabular. Probablemente también lo habría hecho de su manera de mirar la literatura (“en el preciso momento en que alguien cuenta una verdad, esa verdad se convierte en un cuento”), y de ella, su mentira más verdadera: “¿Qué es la novela? Es una mentira que tiende a construir una verdad”.

Se trata ésta, en suma, de una colección lúcida de quizá –quién sabe– las primeras aportaciones para la fundamentación de una teoría humanizadora de la mentira que recupere para ella, triste y largamente perseguida en catecismos y manuales de historia, el buen nombre de ser, en el mejor de los casos, síntoma de inteligencia humana; en el peor, un ropaje pesado y oscuro con el que se cubre esa otra cara de la realidad incomprendida.

Víctor M. BORRERO

NUEVAS TRADUCCIONES

BARASCH, Werner: *Fugitivo. Apuntes autobiográficos (1938-1946)*. Traducción de Lidia Álvarez Grifoll. Prefacio de Rosa Sala Rose. Barcelona: Alba 2008. 174 pp.

Cuando en 1945, pocas semanas antes de la rendición alemana, el autor y protagonista de este volumen, Werner Barasch, solicitó su visado en el consulado de Estados Unidos en Madrid, los funcionarios de dicha institución pusieron numerosos reparos a la hora de aceptar como verídico el relato del joven alemán: la historia de Barasch carecía, en su opinión, de cualquier credibilidad. A decir verdad, el periplo realizado por el protagonista desde el palacete familiar en el privilegiado barrio de Berlin-Grünwald hasta el buque que lo trasladó desde Portugal hasta el puerto americano de Filadelfia, resulta, en ocasiones, por lo aventurado y fortuito de algunos acontecimientos, ciertamente inverosímil. Enviado a un internado italiano cuando ser judío dejó de ser en Alemania una “cuestión secundaria” (p. 39), Barasch escapó a Suiza tras la llegada a Roma de los esbirros de la Gestapo. El neutral gobierno helvético ordenó, sin embargo, su expulsión, alegando “exceso de extranjeros” en el país y obligando al entonces universitario Barasch a pasar a Francia. Nuevamente encarcelado, logró huir –cruzando, solo y a pie, los Pirineos– a España, donde una vez más fue detenido y enviado a la prisión de Figueras para, más adelante, ser internado en el campo de concentración de Miranda del Ebro. Indudablemente, son muchas las historias excepcionales que tienen como fondo el ansia de sobrevivir al Tercer Reich, sin embargo, el relato de Barasch destaca de forma especial por el inagotable optimismo y la admirable capacidad de superación de su protagonista, cualidades que parecen haber hecho de la fortuna su mejor compañera de viaje y que, muy probablemente, le permitieron, años después, escribir un texto sin el menor atisbo de rencor hacia el enemigo y, también, sin una gota de sentimentalismo. Muy al contrario, pues, en ocasiones, es incluso posible ver brillar la ironía del anciano Barasch al final de alguna línea.

Fugitivo fue publicado en el año 2001 en inglés (*Survivor. Autobiographical fragments 1938-1946*) y en alemán (*Entronnen. Autobiographische Skizze 1938-1946*). En Alemania, por otra parte, aunque nunca gozó de gran resonancia entre la crítica y el público, constituye una lectura obligatoria en muchas escuelas de educación secundaria. Al igual que la biografía de Barasch, la historia de la aparición de esta crónica en español parece estar poblada de coincidencias fortuitas. Todo comenzó cuando la filóloga Rosa Sala Rose –cuya labor investigadora ha sido celebrada en más de una ocasión en estas páginas– recibió por parte del “Institut zur Erforschung der deutschen Juden” en Hamburgo el encargo de recabar información en el Arxiu Històric de Girona sobre el destino de aquellos judíos, cuya huida de los países que se encontraban bajo el yugo del Tercer Reich los habría llevado a cruzar la frontera de los Pirineos. Sala Rose se topó entonces con la carta de un joven de veintiún años proveniente de Alemania que, en un perfecto español engalanado con las grandilocuentes fórmulas burocráticas de aquel tiempo, solicitaba al Gobernador Civil de Gerona le fuese condonada su pena en la prisión de Figueras. Interesada en saber cuál habría sido el destino de aquel muchacho, Sala Rose inició una serie de consultas que

la llevaron a localizar al protagonista en una pequeña ciudad de California. Fruto del interés y del saber hacer de la investigadora es esta edición de *Fugitivo*, que ve la luz acompañada de fotografías y otros documentos de la época, que despejan cualquier sombra de duda sobre la autenticidad de los hechos aquí narrados. Tristemente, la veracidad de los relatos autobiográficos sobre el holocausto ha sido puesta en tela de juicio en más de una ocasión debido a las malas artes de embaucadores que han pretendido hacer suyo el dolor ajeno¹. A la luz de tales publicaciones, resulta muy de agradecer el rigor con el que se ha llevado a cabo la investigación y la edición de esta obra, que legitiman de nuevo este género de memorias², situándolo en el lugar que le corresponde dentro de las literaturas europeas.

Precisamente en un momento en el que España se esfuerza por analizar aquellas partes más tristes de su historia, silenciadas durante décadas, la historia de Werner Barasch, además de constituir una amena y sorprendente narración de las peripecias de un fugitivo judío en un continente en guerra, contribuye a acercar al lector español al papel desempeñado por nuestro país durante la Segunda Guerra Mundial, revelando detalles que muchos todavía ignorarán sobre la dictadura franquista. Un nuevo acierto, por lo tanto, de la editorial Alba que, con la inclusión de este texto en su colección “Trayectos” demuestra de nuevo su compromiso con el público.

Lorena SILOS

BREITBACH, Joseph: *Informe sobre Bruno*. Traducción de Isabel Hernández. Barcelona: Alba 2009. 328 pp.

La ambición y la falta de coherencia y escrúpulos de la clase política constituyen un *leitmotiv* en la producción literaria de Josef Breitbach (Coblenza 1903-Múnich 1980), cuyas obras están frecuentemente pobladas por “héroes” despiadados y orgullosos, que sólo ansían alcanzar el poder y el prestigio a cualquier precio. Muy probablemente, el autor materialice en sus textos la amarga decepción política sufrida en su juventud, cuando entró en contacto por vez primera con el partido comunista. Las grandes contradicciones y comportamientos reprobables que descubrió entre sus

¹ Célebre es el caso de Benjamin Wilkomirski, quien en 1995 publicó una supuesta autobiografía (*Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-48*) en la que relataba su infancia en un campo de concentración. La investigación que tuvo lugar tras la publicación del libro demostró que el relato de Wilkomirski era absolutamente ficticio, lo que provocó auténtico malestar en la comunidad judía y una encendida polémica en la escena literaria, en la que se avivó el debate sobre la legitimidad de la representación literaria de memorias y recuerdos. También la literatura española cuenta en sus anales con vergonzosos casos similares, como muestra el relato de Enric Marc, quien se retrató como superviviente de Mauthausen en su fraudulenta obra *Memoria del infierno* (1978).

² Si bien es necesario recordar que el recuerdo literario de los acontecimientos históricos, siempre será literatura y nunca historia, por lo tanto, también en el caso de estos *apuntes autobiográficos* de Werner Barasch, el lector debe tener en cuenta la incapacidad de la memoria de plasmar el recuerdo – sin transformarlo o adulterarlo– en un texto literario.

camaradas inspiraron ya su primera colección de narraciones *Rot gegen Rot* (1929), en la que Breitbach ironizaba con gran sutileza sobre la incoherencia entre ideología y conducta y cuya publicación le valió el despido de la editorial donde trabajaba. Emigró entonces a Francia, instalándose en París donde trabajó como comerciante y ocasional periodista y donde publicó su primera novela, *Die Wandlung der Susanne Dasseldorf*, en 1932. Un año más tarde, sus libros serían prohibidos en Alemania. Todo su escepticismo político no le impidió, sin embargo, implicarse personalmente en la lucha contra el nacionalsocialismo y, durante la guerra, colaboró intensamente con los servicios secretos franceses, alistándose también en la Legión Extranjera. En 1962, treinta años después de la publicación de su primera novela, vio la luz *Informe sobre Bruno*, su obra más célebre, que obtuvo una gran aceptación tanto en Francia como en Alemania y se convirtió en un éxito de ventas en Estados Unidos. Las circunstancias descritas en este *Informe* debieron de resultar siniestramente familiares para los lectores norteamericanos, en cuya memoria seguiría muy presente el recuerdo aciago del senador McCarthy. Pues, lo que Breitbach relata en su novela es la historia de una auténtica cacería política al más puro estilo del senador republicano: la cacería que lidera el joven Bruno para derribar el gobierno del que forman parte, entre otros, su abuelo y Stijn Rysselgeert, su antiguo preceptor.

La acción de la novela se sitúa en un estado anónimo, encajonado en el medio de Europa, fronterizo con Francia y Alemania, que muy bien podría ser Bélgica³. La localización del argumento carece, sin embargo, de importancia, ya que los hechos relatados podrían haber tenido lugar en cualquier estado de Occidente durante esa etapa que se ha venido a denominar “guerra fría” y que enfrentó, durante más de dos décadas, a dos bloques políticos de tendencias económicas, sociales e ideológicas antagónicas. El relato de Joseph Breitbach tematiza el enfrentamiento entre comunismo y capitalismo y el miedo a la libertad que definió estos años, realizando una virulenta crítica a la clase política –de cualquier ideología– cuyas dinámicas y comportamientos parecen definirse por la falta de escrúpulos y una irracional ambición, que convierte la extorsión y la corrupción en elementos ineludibles en cualquier forma de gobierno.

Cuando se inicia el relato, Bruno es un precoz adolescente de trece años que lleva una acomodada existencia en la mansión de su abuelo, un potentado industrial e influyente político del partido liberal, que actúa de narrador de este *Informe*. Ambicioso, calculador y falto de escrúpulos, Bruno muestra desde el principio que su único objetivo es alcanzar el poder con la intención de controlar a sus congéneres: en su adolescencia, para conseguir todo aquello que desea; más adelante, para arribar a los estamentos de mayor poder en la sociedad. Así, dará todos los pasos necesarios para conseguir el éxito y, consciente de la importancia de una buena educa-

³ Como manifiesta Alexandra Plettenberg en su postfacio a la edición de *Bericht über Bruno* publicada por la editorial Fischer en 1999. Bélgica fue, además, durante muchos años el escenario de escándalos políticos de repercusión internacional, entre los que destaca la participación de su gobierno en 1961 en el asesinato del primer ministro del Congo, Patrice Lumumba, tras la independencia del país.

ción para alcanzar esta meta, es el primero en interesarse por conseguir un instructor que pueda estar a la altura de las circunstancias. Son varios los preceptores que, con mayor o menor éxito, han intentado guiar a Bruno en su aprendizaje cuando Stijn Rysselgeert llega a la mansión de Belvedere. Rysselgeert posee un carácter firme y, como Bruno, grandes aspiraciones de hacer carrera en la política. Muy pronto, el pupilo exteriorizará la admiración que le suscita su atractivo tutor. Ésta se convierte, con el tiempo, en una pasión difícil de dominar, que Bruno tratará de mitigar acudiendo a miserables burdeles, cuya existencia y actividad están firmemente penadas por las leyes estatales. Al igual que la conducta de Rysselgeert: poco tardará el pupilo en descubrir que su adorado instructor mantiene una relación con el sobrino de un militar amigo de la familia. Esta circunstancia desencadena en Bruno unos celos insoportables que determinarán su actitud hacia Rysselgeert y dotarán de un componente personal sus aspiraciones políticas que, a partir de este momento, tendrán también como objetivo destruir la carrera de su idolatrado maestro. Desengañado tanto por Rysselgeert como por su abuelo, que le falta a la verdad por deferencia a la diplomacia política, Bruno –seducido, en opinión de sus tutores, por el discurso comunista– huirá a la Unión Soviética, donde recibirá entrenamiento como agente político. Pasados cuatro años, regresará a su país para ingresar en el ejército, desentendiéndose de lo que sucede en Belvedere y entregándose con devoción a su formación militar y política. A partir de este momento, el narrador –que ostenta ahora el cargo de ministro del Interior– sabrá de Bruno a través de los informes que los servicios de espionaje depositan, día tras día, en su despacho, desde donde observa, con temor y preocupación, cómo Bruno materializa su calculada venganza.

Informe sobre Bruno es una novela sin héroes: tanto Bruno, como su abuelo hacen uso de las mismas artimañas para acceder al poder o mantenerse en él, ambos extorsionan, corrompen y espían sin escrúpulos. Ambos –y no sólo ellos, sino también casi todos los integrantes de una clase política cegada por sus privilegios– parecen carecer de la conciencia a la que se apela en las últimas líneas de la novela.

Además de su intenso argumento y del mordaz análisis que Breitbach realiza de la clase política y que, desgraciadamente, no perderá nunca actualidad, si algo destaca de forma extraordinaria en esta novela es indudablemente su estilo narrativo: el lector dispone aquí de un auténtico informe, realizado de forma estrictamente cronológica por un narrador distante que apenas se conmueve ante el desarrollo de los hechos y que utiliza, con coherencia y en todo momento, el estilo indirecto, tan característico de este género y que reviste el relato de una objetividad casi patética. En su traducción, Isabel Hernández ha logrado trasladar con maestría al español toda la riqueza de la prosa de Breitbach, salvando con particular destreza los obstáculos que indudablemente presentaba la tarea y conservando toda la intensidad del ritmo narrativo original, para lograr un texto cuya lectura constituye un enorme placer. Una vez más, es preciso reconocer aquí la admirable labor que realiza Alba Editorial rescatando obras casi olvidadas y regalando al lector de lengua española pequeñas joyas como este *Informe sobre Bruno*.

Lorena SILOS

BENN, Gottfried: *Morgue*. Traducción y prólogo de Jesús Munárriz. 2ª ediciones: Málaga 2008. 83 pp.

En sus *Etimologías* (VI, 4, 1-2) cuenta San Isidoro de Sevilla la historia de la primera traducción, la Biblia de los Setenta, en el siglo III antes de Cristo. Por aquel entonces a un judío de habla griega le resultaba extraño el hebreo, de manera que en Alejandría estaba surgiendo una generación de judíos incapaces de leer la Biblia. Debido a ello, por encargo de Ptolomeo II Filadelfo, setenta traductores judíos griegos tradujeron del hebreo las escrituras del Antiguo Testamento. Separados individualmente en celdas, los setenta sabios tradujeron independientemente las Sagradas Escrituras y tras finalizar el encargo comprobaron que las versiones eran idénticas. La palabra de Dios en su versión hebrea original era rigurosamente equivalente a la palabra de Dios vertida al griego. Las traducciones coincidían en todo, hasta en el orden de las palabras, gracias, como no, a la intervención del Espíritu Santo. Se trataba de un verdadero milagro, como se afirmó con la intención de que los judíos se convencieran de que Dios sancionaba la traducción. Posteriormente, la Biblia de los Setenta sería la única versión de los textos sagrados judíos de que dispondrían los cristianos. Pese al milagroso acuerdo entre los sabios, la traducción, como ocurre con frecuencia, presentaba errores. Uno de esos errores influyó notablemente en el pensamiento judeocristiano posterior. En el libro de Isaías, aparece un pasaje en el que éste advierte al rey Ajaz que Israel y Siria serían destruidas por Asiria. El pasaje comienza con la frase "Una joven grávida dará a luz un hijo y lo llamará Emmanuel", que fue interpretada posteriormente como un anuncio de la llegada del Mesías. Los setenta sabios tradujeron la palabra hebrea "almah" (joven) por "parthenos", forma con la que los griegos se referían habitualmente a una joven, pero que literalmente significa "virgen". De este modo, la traducción introdujo un nuevo elemento del que se infirió que el Mesías tenía que nacer de una virgen y, por consiguiente, sería hijo de Dios.

Ya en pleno siglo XX, James S. Holmes (1924-1986), uno de los más destacados estudiosos de la traducción, comprobó con un experimento la imposibilidad de alcanzar la equivalencia exacta en el proceso traslativo. Si a un grupo de cinco estudiantes de álgebra se les da la multiplicación $(x+y)(x-2y)$, y a otros veinticinco se les entrega el resultado y se les solicitan los factores de la multiplicación, lo más probable es que los cinco primeros respondan $(x^2-xy-2y^2)$ y los veinticinco $(x+y)(x-2y)$. Estos resultados constituirían una auténtica relación de equivalencia, afirma Holmes (vid. Justo Navarro, "El experimento de Holmes", *Mercurio*, 106, 12/2008, 8-9). Pero si a cinco traductores de español se les da, pongamos por caso, el mismo poema escrito en otra lengua, por ejemplo el alemán, con toda seguridad ofrecerán cinco traducciones distintas, que a su vez serían retraducidas de manera totalmente diferente al alemán por los otros veinticinco traductores de esa lengua. La equivalencia absoluta que postulaban los Setenta de Alejandría se evidencia, en el experimento de Holmes, como una vana ilusión.

La multiplicidad de variantes y de versiones es un elemento constitutivo del fenómeno traslativo. Es imposible afirmar que una única traducción ha de corres-

ponder de manera definitiva y necesaria a un mismo texto original. Más correcto es aseverar que todo texto, especialmente el literario, muestra la capacidad de transformarse permanentemente en diversas y a veces divergentes variantes de traducción. Es decir, la posibilidad de elaborar una única traducción válida es, cuando menos, una ilusión, por cuanto a cada texto traducido subyace la actividad particular y subjetiva de *interpretación* que el traductor realiza antes de iniciar su labor. En esa actividad interpretativa intervienen diversos factores que conjuntamente configuran el sentido específico que el traductor atribuye, finalmente, al texto de partida. Estos factores son, al menos, el texto original, el saber individual del traductor-intérprete, la finalidad de la traducción y la situación comunicativa. La particular confluencia de esos factores conducirá inevitablemente a diferentes versiones de un mismo texto, a la *politraducibilidad*, un fenómeno que se muestra paralelo y fundamentado en la *polinterpretabilidad* textual.

Esto es precisamente lo que ocurre en las versiones al castellano de la poesía de Gottfried Benn, aparecidas en los últimos años en nuestro país. Se trate de *Postludio*, el último de los poemarios de Gottfried Benn traducido por Eustaquio Barjau para Pre-Textos en 2001, la *Antología poética* de Gottfried Benn, editada y traducida para Cátedra por Arturo Parada Diéguez en 2003 o la espléndida traducción de las *Obras completas* de Gottfried Benn realizada para Calima por José Luis Reina Palazón en 2006-2007, la diversidad de variantes es manifiesta en estas traducciones. No hay fidelidad pura ni equivalencia exacta entre traducción y obra traducida, en contra de lo que aseveran las leyendas sagradas sobre los orígenes de la traducción. Escribir y traducir son esencialmente lo mismo, como afirma Justo Navarro, poeta y traductor granadino.

Es exactamente lo que ocurre también en el caso de la traducción al castellano del poemario de Gottfried Benn *Morgue*, realizada por Jesús Munárriz y aparecida recientemente en la editorial zut de Málaga. El poemario agrupa bajo ese “indeleble título”, junto con los poemas que Benn escribió en la década inicial que va de 1912 a 1922, el pequeño ciclo *Morgue y otros poemas*, con el que el joven escritor apareció en la escena poética en 1912. Publicado como el folleto nº 21 de la editorial Alfred Richard Meyer, se imprimieron 500 ejemplares y la edición se agotó en ocho días. Benn escribió este primer ciclo a la edad de 25 años, mientras practicaba autopsias como estudiante de Medicina en un hospital de Berlín y se sentía imbuido de la visión nietzscheana de la supresión de los valores trascendentales. El ciclo, que fue prohibido por la férrea censura militar durante la Primera Guerra Mundial, recibió por parte de la vanguardia literaria una acogida entusiasta, pero la crítica tradicional lo tachó, por su contenido, de perverso y repugnante. La enfermedad, la putrefacción y la muerte, que se describen con la frialdad y la concisión del lenguaje médico, constituyen el tema del poemario. Por la crudeza de las imágenes, intensamente repulsivas, disonantes y macabras, su tratamiento poético supera con creces cualquier precedente en la poesía moderna. A diferencia de Baudelaire, Heym o Rilke, Benn degrada al ser humano y lo reduce a su corporalidad, lo circunscribe a la estricta condición de un mero objeto material. En un tono cínico y provocador destruye deliberadamente cualquier sentido trascendental de la existencia y muestra el

vacío y la condición anónima de la vida moderna. Lo que queda es tan sólo cuerpo, materia, fugacidad, aniquilación. En *Morgue y otros poemas*, el joven poeta se opone, desafiante, al gusto estético de la tradición poética. Por ello incorpora a la poesía todo lo que esa tradición rechaza: lo repugnante, lo deforme, lo siniestro, la enfermedad, la muerte o la putrefacción. En esa temática se materializa una estética de lo feo, con la que Benn aspira a destruir, mediante la conmoción y el extrañamiento, el ideal de armonía y de felicidad de la tradición artística. Es precisamente ese espíritu el que la magnífica traducción realizada por Jesús Munárriz logra captar con precisión. Se trata de una traducción de acertada adecuación expresiva, en la que Munárriz, en aras de la fidelidad semántica, añade pocas resonancias propias al texto de partida. Su meritoria versión capta la complejidad de un poemario, cuya lectura, como afirma el traductor en el prólogo de la edición, hoy, casi cien años después, “a nadie deja indiferente, y provoca el mismo estremecimiento que sin duda suscitó entre sus contemporáneos”.

Manuel MALDONADO

EICHENDORFF, Joseph von: *De la vida de un tunante*. Traducción y edición de G. Garrido. Madrid: Cátedra 2008. 169 pp.

Por enésima vez, el ya legendario *Taugenichts* del Barón de Eichendorff (1788-1857) arriba felizmente a la lengua española. Por un lado, merece celebrarse la continua reaparición de este gran clásico del tardío romanticismo alemán (en la bibliografía de esta edición se mencionan tres versiones previas en castellano, con diversas reediciones); por otro, siempre se echan de menos las traducciones de otros relatos del autor, sin duda de menor repercusión histórica, pero no menos representativos de su estilo y de su momento. En esta ocasión hay que agradecer, por lo menos, una introducción inteligente y exhaustiva (si bien con algunas repeticiones innecesarias), que rescata al Eichendorff historiador y teórico de la literatura, tan olvidado a favor del mero arquetipo del poeta romántico, católico y aristócrata, a la zaga de Novalis y Brentano. Ese arquetipo es sólo un producto más de la sistemática campaña de degradación del romanticismo que se inició ya en la época de la Restauración, y que en el siglo XX han discutido tenazmente personalidades tan disímiles como Walter Benjamin y Karl-Heinz Bohrer. El solo estudio atento de los textos de no-ficción del autor enriquece necesariamente la imagen de éste, no porque muestre algún desconocido aspecto revolucionario en su pensamiento, sino porque muestra lo *consciente* que era de sus elecciones patrióticas y de sus creaciones idealizadas; así, en la “Introducción” a su *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1857) podemos leer, por ejemplo: “La nación alemana es la más profunda, la más íntima, y por ende también la más contemplativa entre las naciones europeas, más un pueblo de ideas que de actos”.

Lo dicho: *De la vida de un tunante* (1826) es la obra por la que normalmente se recuerda al gran romántico silesiano, pero también se ha ido convirtiendo, elogios

mediante (y elogios de eminencias, por si fuera poco), en la cifra del último romanticismo literario alemán, y en definitiva en el emblema del canto de cisne del romanticismo germánico. El consabido carácter epigonal de la *Spätromantik*, sin embargo, no se trasluce ni en el ritmo ni en el tono de esta *Novelle*, tan lozana y ligera como su anónimo protagonista. De hecho, sus incontables legiones de admiradores la saludan por su aparente frescura y espontaneidad (algo a lo que la falta de propósitos de su héroe más que entorpecer, ayuda). Los conocedores saben, empero, que esta novela corta obedece a una firme estructuración, y que en ella se dan cita una serie de motivos y tópicos más que trillados: el joven incomprendido e irresoluto que sueña con ser artista (recuérdese que el proyecto inicial llevaba por título “El nuevo trovador”), el viaje a la fascinante y ambivalente Italia, la sacralidad de la naturaleza (que se manifiesta en la técnica paisajística tan propia del autor, una técnica que fuera descrita ya hace medio siglo por R. Allewyn), y demás. Y es que por su larga gestación, que se extendió durante más de una década, el *Tunante* fue un pilar en el que el poeta se apuntaló como autor y en el que se perciben claramente las huellas de una acumulación y depuración planificada de recursos.

Como se ve, el título anuncia un tono episódico y confesional, al estilo de los diarios íntimos, a la vez que subraya, casi provocativamente, el hecho de que un tunante, un inútil, un bueno-para-nada, también tiene una vida, y de hecho una vida plena, digna de ser contada. El relato todo, arquitectónicamente organizado en diez partes casi simétricas, es un canto a los valores de la ingenuidad y la juventud (en sus *Vivencias*, publicadas póstumamente, el poeta dirá: “La juventud es la poesía [*Poesie*] de la vida”). Como suele ser el caso en los subgéneros novelísticos del romanticismo alemán, es arduo deslindar aquí los límites entre *Bildungsroman*, *Gesinnungsroman* y *Künstlerroman*. En las novelas extensas de Eichendorff, *Presentimiento* y *presente* y *El poeta y sus compañeros*, la vocación artística y sus lógicas dificultades en un mundo filisteo informan sobradamente la trama. En el *Tunante*, en cambio, el protagonista es un hábil violinista, pero no un artista cabal, sino un alma sencilla (casi un *reiner Tor*), alguien que se entrega a Dios sin miramientos (como él mismo lo declara en el primer y célebre poema, un texto clave para comprender este relato en particular y el ideario de Eichendorff en general). Más que de la vida del artista, parece tratarse de la vida como arte, como poema, pero en un sentido cristiano, y en absoluto esteticista y cínico: una *vita* de creyente, susceptible de ser transpuesta a *legenda* para la comunidad. Así lo prueba aquel momento del capítulo 10 en el que Leonhard le hace entender al héroe, quien “nunca leyó una novela”, que “ha formado parte de una”. Y no porque el autor creyera ingenuamente que todos llevaban por entonces una vida semejante, sino que sólo lo piensa para su héroe, un verdadero hombre de fe (y, más aun, de buena fe). De aquí que cuando el tunante pregunta por el camino a Italia y agrega la predecible aposición goetheana “donde florecen los naranjos”, un hosco labrador le contesta de mala manera y sigue su camino (cap. 3): no todos, y ni siquiera los rústicos campesinos que tantos románticos exaltaron sin haber conocido jamás a uno, viven en el ensueño poético. Es así que el conocido remate final de la narración, que tanto ha servido para fijar la visión conservadora del autor, puede ser leído como una observación “afirmativa” en el sentido marcuseano, pero también

como una típica sanción leibniziana: *und es war alles, alles gut!* (“y ¡todo era tan bello, tan bello!” en la antigua versión de A. Gallart en Espasa Calpe; “¡y todo estaba bien!” en la presente versión).

Un doble problema para el moderno lector en español lo constituyen los numerosos poemas “intercalados” (que en rigor de verdad, y por parafrasear a Clausewitz, son la continuación de la prosa romántica por otros medios). Garrido los ofrece aquí sólo en traducción y aclara en nota al pie las debidas referencias a cada pieza lírica, lo cual es una decisión sana a los fines de la fluidez, pero que irremediabilmente pierde la música del original, que para muchos historiadores de la literatura sigue siendo la nota más alta de la poesía romántica alemana (¡hasta Adorno los ha rescatado por sus calidades!). Como sabemos, el propio autor los consideraba logradas obras autónomas, hasta el punto de que los recogió con títulos específicos en sus antologías personales. Cabe preguntarse si una edición que se presenta como crítica –y que ciertamente tanto cuidado pone en los múltiples aspectos crítico-filológicos– no debería haber integrado los poemas en su lengua original, acaso reunidos en un apéndice. Más allá de esto, y sin insistir en que la íntegra obra narrativa de Eichendorff merecería la consideración del mercado hispanoparlante, es dable pensar que esta versión del *Tunante* sea “definitiva” –o siquiera canónica– en el sentido filológico-editorial del término. Sus méritos textuales bastan, pero son ante todo sus méritos paratextuales –la introducción y las generosas notas– lo que la destacan y le aseguran un lugar de referencia en la consulta especializada.

Marcelo G. BURELLO

FRANCK, Julia: *Zona de tránsito*. Traducción de Belén Santana. Barcelona: Tusquets 2007. 285 pp.

-¿Entonces tú no lo eres?

-¿El qué?

-Una traidora.

-¿Qué quieres decir?

-¿Acaso no lo somos todos? Tú, yo, esos de ahí. Da igual que hayamos venido voluntariamente, que nos hayan expatriado o que hayamos huido. La cuestión es que no nos quedamos allí, no hemos luchado sobre el terreno.

-¿Y por qué deberíamos haber luchado? [Franck: 2007: 282-283]

Hans Pischke, actor expresidiario y Nelly Senff, joven doctora en Química, madre de dos hijos, se han conocido en un campo de acogida para recién huidos de la República Democrática Alemana, a finales de los años 70, en el que coinciden con las vidas de otros huidos del bloque del Este. Desde las barreras del *lager*, a los refugiados, a los recluidos, no se les permite sino otear una libertad que les restringe toda capacidad de elegir. El desarraigo que implica la decisión de abandonar los escenarios del pasado y la desesperanza frente al futuro, frente a la imposibilidad de integrarse en lo que había constituido su meta, dibujan un presente en el que predo-

mina el recelo mutuo ante la supuesta presencia de agentes de la Stasi y ante la caridad pagada de los empleados del Oeste.

Julia Franck, nacida en Berlín oriental en 1970 y huida al Berlín occidental en 1978, introduce al lector en los intersticios del telón de acero, en una tierra de nadie localizada en Marienfelde que ella misma conoció, desde la que ambos bloques parecen ser iguales. Los interminables interrogatorios, los reconocimientos médicos, la reclusión de los refugiados en bloques o muros de hormigón, el miedo a hablar demasiado o de forma equivocada remiten a una única y misma sensación que reduce al ser humano a una fuente de datos, nombres, con los que, en lo posible, intervenir en el transcurso de los acontecimientos. Así, devenir del mundo e historia personal se entremezclan, si bien al individuo le quedan vestigios de dignidad presentes en su esfera privada y que se traslucen en gestos, en palabras, en la negativa de desnudarse aun solo psíquicamente.

La historia entrelaza la vida de cuatro personajes principales desde los que se narra el estado en suspense que comparten. El poliperspectivismo empleado por Julia Franck consigue un juego de cercanía y alejamiento que incide en una exposición de los hechos serena, carente de acritud. Y dicha sensación de mantener la vida en suspense, de no llegar, queda refrendada por el final abierto así como la localización del comienzo de la historia, en las inmediaciones del puente Bornholmer: Nelly Senff abandona Berlín Este con la excusa de casarse con un hombre del Oeste, cuando en realidad huye de un pasado poblado de recuerdos con Wassily, muerto en extrañas circunstancias. Ya en el *lager* coincide con Krystyna Jablonowska, música polaca que ha vendido su violonchelo para obtener los papeles y viajar con su padre y su hermano al Oeste, donde poder operar este último; con el antaño actor Hans Pischke, quien cae en sospecha de ser un agente de la Stasi, y con John Bird, miembro del servicio secreto estadounidense. Todos estos personajes contribuyen en la misma medida a que términos como seguridad, bienestar e incluso libertad no trasciendan de lo relativo:

Ya hace bastante de la primera semana. No me gusta acordarme de todo –afirmé y, sin embargo, tuve que pensar en los reconocimientos, médicos, vestirse y desvestirse, sacar la lengua, la muestra de heces, subir y bajar los brazos, la oficina de inspección que me retuvo varios días porque a los tres servicios secretos de los aliados sencillamente no se les agotaban las preguntas sobre mi persona [...]. Y sin embargo, mientras estaba allí sentado pensando qué pintaba yo en ese lugar, no se me ocurrió ninguna respuesta. Había tenido una y también sabía cuál era. Había deseado ser libre, y pensar y hacer lo que quisiera, pero ya no sabía qué quería y, en consecuencia, también la libertad había perdido su significado, y pensar y hacer estaban desprovistos del menor contenido. La respuesta se había vuelto tan errónea que ya ni siquiera era una respuesta. [Franck: 2007, 126-127]

Zona de tránsito, publicada con el título de *Lagerfeuer* en DuMont (2003) y tercera novela en el haber de Julia Franck tras *Der neue Koch* (1997), *Liebediener* (1999) y el volumen de cuentos *Bauchladen* (2000), fue bienvenida por la crítica en lengua alemana en una época determinada por la *Ostalgie*, en particular debido a su

sabia confrontación carente de juicios y de excusas con el pasado reciente del país. *Zona de tránsito* ha logrado ya erigirse en la novela de los emigrados del Este, y sin embargo queda en el aire la duda de si la búsqueda de la felicidad personal implica una traición al propio pasado y a la propia historia, a un sistema, a una utopía. En cuanto a la traducción, es un placer afirmar que Belén Santana ha adoptado con maestría el tono y el ritmo de la escritora y que ha sabido sortear magistralmente los muchos y variados escollos que presenta el original.

Carmen GÓMEZ

HAUSHOFER, Marlen: *Nosotros matamos a Stella. El quinto año*. Prólogo de Gustavo Martín Garzo. Edición y traducción de Rosa Marta Gómez Pato. Siruela: Madrid 2008. 149 pp.

La editorial Siruela apuesta de nuevo por acercar al público lector de español la producción literaria de la escritora austriaca Marlen Haushofer con la publicación de *Nosotros matamos a Stella* (*Wir töten Stella*) y *El quinto año* (*Das fünfte Jahr*), obras que vienen a sumarse a las tres novelas que en esta misma editorial vieron la luz en los últimos años: *El muro*, *La puerta secreta* y *Un puñado de vida*. Con estos cinco textos narrativos –a los que se añade *La buhardilla* (Ediciones Trea)– se va completando la versión española de una parte importante de la obra de esta escritora que comenzó su andadura literaria en la Austria de la década de los cincuenta del pasado siglo XX y publicó su última novela en 1969, un año antes de su temprana muerte a la edad de 50 años. En el prólogo, el escritor Gustavo Martín Garzo manifiesta su debilidad por obras como las de Haushofer con las que, asegura, el lector queda hechizado, y no duda en incluir a la escritora en la familia de autores como Chéjov, Sherwood Anderson, Mercé Rodoreda o Silvina Ocampo. Tras el prólogo, un estudio crítico de Rosa Marta Gómez Pato –responsable asimismo de la traducción y cuidada edición– lleva a cabo un recorrido por la trayectoria biográfica y artística de Haushofer y analiza a continuación las dos narraciones que el libro incluye. Gran conocedora de la literatura austriaca de posguerra, Gómez Pato traza en su estudio una breve pero esclarecedora semblanza de la escritora, poniendo el acento en el contexto histórico y social en el que ésta desarrolla su actividad y haciéndose eco, asimismo, de los obstáculos que hubo de sortear para conciliar su vida como ama de casa y madre y su labor creativa, por vivir, como ella misma afirma en una carta fechada en 1964, “entre dos mundos muy distintos y separados por abismos”. El estudio arroja luz, además, sobre algunos aspectos de la recepción de la obra de Haushofer en el momento de su publicación, señalando la incomprensión con la que ésta fue acogida, en ocasiones, por la crítica del momento, una incomprensión derivada esencialmente de lo novedoso de los temas que la autora abordaba en su escritura.

Tras la publicación de algunos relatos en periódicos y revistas, aparece en 1952 *El quinto año*, la primera novela corta de Haushofer, por la que recibe en 1953 el

Premio Nacional de Promoción Literaria. Esta obra, que evoca un año en la vida de la pequeña Marili, contiene ya muchos de los elementos constitutivos de la producción narrativa posterior de su autora y es considerada por la crítica como un maravilloso preludio de su novela *Un cielo sin fin* (*Himmel, der nirgendwo endet*, 1966), aún por traducir a nuestra lengua. Tejida en torno a una sucesión de impresiones de la infancia, la narración *El quinto año* conjuga la descripción de situaciones cotidianas con el relato de algunas de las duras experiencias vividas por la protagonista, como la pérdida de sus padres, la enfermedad, la muerte o la violencia. También las huellas de la guerra y el nacionalsocialismo perduran en esta historia que, aunque no refleja en ningún caso el mundo intacto y feliz asociado generalmente a la etapa de la infancia, logra —a través de una eficaz combinación de fantasía y realidad— que los instantes felices del personaje de Marili se alcen sobre el dolor y la amargura de otras vivencias. Del texto, no obstante, y especialmente de aquello que no se dice pero se sugiere veladamente entre líneas, emana una sensación de melancolía que deja en el aire la pregunta sobre las posibilidades de vida futura de su protagonista.

En *Nosotros matamos a Stella*, publicada en 1958, Haushofer relata, desde la perspectiva de Anna, un ama de casa de cuarenta años, la historia de la estancia en su hogar familiar de Stella, hija de una amiga de juventud. En su intento por indagar en la muerte de la joven, Anna se obliga a rememorar y plasmar por escrito el curso de los acontecimientos desde el día de su llegada hasta el del fatal desenlace, en una suerte de informe a modo de confesión en el que no tiene cabida la esperanza de la absolución. Desde un principio, la narradora había intuido que la presencia de Stella podría alterar el equilibrio del universo familiar que tanto le costaba lograr. Configurado con unas reglas muy estrictas e innumerables tabúes que todos sus miembros, incluidos los niños, han de respetar, éste no podía soportar la presencia de ningún intruso. De Richard, el cabeza de familia, sabemos que es un abogado de prestigio que engaña regularmente a su mujer. Ninguna de sus amantes, sin embargo, —tampoco Stella— pondrá en peligro la estabilidad del matrimonio, pues él nunca renunciará a lo que considera sus bienes. Cuando pone fin a la relación con Stella, ésta cae en un estado de confusión y perturbación que, desde el punto de vista de la narradora, es consecuencia del sufrimiento causado por el rechazo del amado. Consecuentemente, la muerte de Stella no es para Anna fruto de un terrible accidente, como asegura la versión oficial, sino un suicidio al que contribuyó decisivamente la falta de amor y consideración de su entorno y del que ella, así lo declara, se reconoce cómplice por su pasividad.

A pesar del implacable retrato que de su esposo dibuja, —un buen padre de familia, pero también un monstruo, traidor, mentiroso y asesino— la narradora no le hace reproche alguno y en la evocación de los hechos se limita a enjuiciar su propia actuación, incriminándose sin concesiones. Se siente culpable por haber acogido a Stella, haber contribuido a hacer su imagen más atractiva y haber animado a Richard a salir alguna tarde con ella. Por amor a Wolfgang, su hijo de 15 años, para alimentar en él la ilusión de pertenecer a una familia intacta y feliz, guardó siempre silencio, pero también, como ella misma admite, por comodidad y cobardía. A través de la escritura, alberga la esperanza de recuperar la anhelada tranquilidad de su anterior

existencia, de olvidar definitivamente a la infortunada muchacha y lograr así vivir en paz, libre de miedo y de recuerdos. Una actitud marcada por la aceptación y el silencio, con la que se hace partícipe del mantenimiento del sistema patriarcal del que es a la vez víctima, al igual que muchas de las protagonistas de las novelas de Haushofer. Como ellas, también Anna parece tomar parte en su vida sólo como observadora, inmersa en la cotidianidad del fracaso del amor y del matrimonio y de la desaparición de la esperanza y, aunque reconoce exactamente lo que le sucede, nada parece poder hacer para evitarlo. El crimen narrado en *Nosotros matamos a Stella* forma parte —como señala Gómez Pato en su estudio— de esas muertes imperceptibles a las que Ingeborg Bachmann alude en el prólogo a *Der Fall Franza* y que tienen lugar en el marco de las normas y leyes de nuestra sociedad. Como en el ciclo narrativo de Bachmann, también en el relato de Haushofer se mantiene en apariencia el orden establecido, un orden que reclama el mutismo de la sociedad sobre esos crímenes y sus ejecutores.

Margarita BLANCO

HILLESUM, Etty: *Una vida conmocionada. Diario 1941-1943*. Traducción de Manuel Sánchez Romero. Revisión del texto de Asunción Sainz Lerchundi. Barcelona: Anthropos 2007. 217 pp.

En sus famosas tesis expuestas en *Über den Begriff der Geschichte*, conocidas también como tesis sobre la historia, publicadas por primera vez de manera póstuma en Los Ángeles en 1942, Walter Benjamin establece que la historia la escriben los vencedores, quienes someten al olvido todo aquello que, desde su perspectiva, no debe recordarse o darse a conocer. Los vencedores acallan la voz de los vencidos, para ocultar el horror de la barbarie. Ello obliga ineludiblemente a una revisión y a una crítica de la historia oficial, a conocer el pasado con la intención no sólo de iluminar el presente, sino también de redimir ese propio pasado.

Walter Benjamin estima necesario que se produzca un giro copernicano en la forma de entender la historia. El acercamiento al pasado ha de realizarse superando con nitidez el historicismo y criticando la ideología que en él subyace. El historicismo, influenciado por el positivismo, concibe el tiempo como una dimensión homogénea y aditiva, y el progreso como un avance que se desarrolla de manera inalterable y lineal, sin rupturas. La historia para el historicismo es un *continuum* cuantitativo, uniforme y homogéneo, una sucesión de eventos sin saltos cualitativos, un progreso inalterable, en el que todo intervalo, segmento o lapso de tiempo tiene la misma categoría o valor. Esta concepción de la historia es incapaz de distinguir las fases de constancia sincrónica de las de transformación diacrónica, los procesos opuestos de analogías y variaciones, de continuidad y de cambio, de simultaneidades e intermitencias; o sea, no puede especificar el cambio cualitativo que en todo desarrollo histórico se produce. En consecuencia, el historicismo otorga un carácter estático a la historia, la despoja de toda trascendencia y fuerza liberadora, incluso realiza

una aproximación empática a la historia de los vencedores, alabando, con tono laudatorio, su supuesta grandeza en cuanto expresión del progreso de la humanidad.

Benjamin se opone a esa idolatría de lo factual de raíz positivista, a la narrativa lineal progresiva del historicismo, y exige que se le pase a la historia “el cepillo a contrapelo”, o sea que se muestre su otra cara: la historia de los vencidos, de los derrotados y oprimidos, de su sufrimiento y dolor, pero también de su voluntad de resistencia. Se trata de reconocer la barbarie silenciada en los hechos de “civilización”. Anticipando lo que luego se llamaría “la dialéctica de la ilustración”, desarrollada por Adorno y Horkheimer, Benjamin proclama que “no existe un documento de cultura que no sea también un documento de barbarie”. El reverso de la cultura es inexorablemente la barbarie. El progreso histórico de la humanidad es semejante al panorama desolador, lleno de cadáveres y destrucción, que ve el *Angelus Novus* de Paul Klee, cuando es arrastrado por los vientos de la historia. Similar a él se imagina Benjamin, en la tesis IX, el ángel de la historia. Ese ángel ha vuelto su rostro hacia el pasado. En lo que para algunos es una cadena de acontecimientos y datos, él ve una catástrofe única que amontona sin cesar ruina sobre ruina. El ángel se esfuerza por recomponer lo destruido, quiere incluso despertar a los muertos. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas. Su ímpetu es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. El huracán lo arrastra hacia el futuro, mientras el cúmulo de ruinas crece. Ese huracán es lo que se llama el progreso. Impotente, el ángel de la historia contempla las ruinas que el progreso produce a su paso.

Aludiendo al *Angelus Novus* de Paul Klee, Benjamin rechaza el concepto de progreso del historicismo. El desarrollo histórico no puede consistir en una sucesión natural del sufrimiento humano. Para hacer frente al huracán destructivo del progreso, se hace necesario concebir la historia como discontinuidad, como ruptura, quebrar la continuidad impuesta de siempre lo mismo. Ello implica la recuperación de la memoria histórica, el rescate de anteriores luchas contra el sufrimiento humano, para ponerlas al servicio de un presente emancipador. Por esa razón se debe indagar en el pasado, liberando de la opresión y el silencio a los que han sido sometidos los vencidos por la historia, evidenciando que el progreso con frecuencia se transforma en dominio y en destrucción de los propios seres humanos. Ello supondrá la realización de lo que algunos han llamado “un trabajo cultural de duelo” (M. Steinberg (ed.), *Walter Benjamin and the demands of history*. Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1996, p. 4).

El *Diario* de Etty Hillesum cumple con esa labor cultural de duelo. Como otras obras aparecidas en los últimos años, este diario recuerda la barbarie desencadenada por el nazismo, ayuda a reconstruir la historia de los vencidos, recupera del silencio a los que fueron víctimas de la intolerancia y la ignominia, da voz a los relegados por la historia, mantiene vivo el recuerdo y coadyuva a configurar una memoria histórica y cultural.

Etty Hillesum (1914-1943), una joven judía holandesa que fue asesinada en Auschwitz, escribió su diario en el campo de concentración de Westerbork entre marzo de 1941 y octubre de 1942. Allí acudió voluntariamente como enviada del Consejo Judío, para trabajar como asistente y enfermera, para compartir el destino

de su pueblo, que estaba siendo perseguido y exterminado en gran parte de Europa. Gracias a un permiso especial de viaje, pudo volver en algunas ocasiones a Ámsterdam. Antes de ser definitivamente deportada, actuó como correo de la resistencia: llevaba cartas y mensajes de los prisioneros y recogía medicinas para entregarlas en el campo. Es una muestra de altruismo extremo que le llevó a finalizar su *Diario* con las palabras “quisiera ser un bálsamo derramado sobre tantas heridas” (p. 200).

Escrito desde el interior del propio campo de concentración, el *Diario*, que tras varios intentos infructuosos por encontrar una editorial, apareció publicado a comienzos de los años ochenta en neerlandés, su lengua original, y en 2007 fue publicado en castellano por Anthropos, en una espléndida traducción realizada por Manuel Sánchez Romero, con el título de *Una vida conmovida*, no se limita a dar testimonio de las experiencias realizadas en el campo, del sufrimiento de las víctimas y la crueldad de los culpables. Ofrece, además, una visión de un “mundo salvajemente desordenado”. Pero, sobre todo, a partir de un loable ejercicio de introspección, presenta los sentimientos, reflexiones e inquietudes de una mujer de 27 años de edad que busca su lugar en el mundo, que espera encontrar el sentido de la vida, aceptando sus altibajos, contratiempos y matices. Etty reflexiona sobre la desolación que a veces provoca la vida, sobre la “vida destrozada” e inhóspita que le rodea, sobre el sufrimiento de la época que le tocó vivir, sin rendirse; también sobre el amor, la relación con los hombres, la familia, la literatura, sobre todo la rusa y la alemana, el judaísmo o la “cuestión femenina”.

“Es un proceso lento y doloroso, nacer hasta llegar a una verdadera independencia interior. Saber cada vez con más certeza que no habrá nunca ayuda, apoyo o refugio por parte de otros. Que los otros son tan inseguros, débiles e indefensos como tú. Que tú tendrás que ser siempre la más fuerte. No creo que esté en tu forma de ser buscar refugio en otros. Siempre dependerás finalmente de ti misma. No hay otra opción. Lo demás es ficción”, anota el 21 de octubre de 1941 (p. 53). Esa independencia interior que siente le lleva a cuestionar incluso la durabilidad de la vida en pareja: “No existen dos vidas que vayan parejas. Al menos no para mí. Sólo en algunos momentos. Pero, ¿justifican esos momentos aislados el estar emparejados toda una vida? ¿Pueden esos pocos momentos mantener toda una vida en común? A pesar de eso noto un intenso sentimiento. Y a veces se es feliz. Sola. Dios. Pero dura. Porque la vida sigue siendo inhóspita” (p. 53). Sus sentimientos son ampliamente heterogéneos: orgullo, independencia; pero también desesperación, soledad, miedo. “Muchísimo miedo en toda regla. Desánimo total. Falta de confianza en mí misma. Aversión. Miedo”, anota el 30 de octubre de 1941 (p. 54). A pesar de tanta adversidad, la vida está llena de sentido, de matices que la enriquecen, por lo que merece la pena vivirla: “Es una seguridad que hay en mí que no se altera ante esa otra certeza: que quieren nuestra completa destrucción. [...] Trabajo y sigo viviendo con la misma convicción y la vida me parece que está llena de sentido. A pesar de todo está llena de sentido, aunque apenas me atrevo a comentar eso ante los demás. La vida y la muerte, el sufrimiento y la alegría, las ampollas en mis destrozados pies y el jazmín detrás de mi casa, la persecución, las innumerables crueldades sin sentido, todo

eso está dentro de mí como una fuerte unidad, y lo acepto como un todo, y empiezo a comprenderlo cada vez mejor, sólo para mí misma, sin ser capaz hasta ahora de explicarle a nadie cómo está todo interrelacionado. Me gustaría vivir mucho tiempo para poder explicarlo alguna vez más adelante” (pp. 116-117). Desgraciadamente no pudo ser. La Cruz Roja notificó la muerte de Etty el 30 de noviembre de 1943 en Auschwitz, el campo donde había sido deportada. También murieron sus padres y hermanos.

Conmueve la sinceridad, la honestidad y la franqueza con las que está escrito el *Diario*. Es un testimonio intensamente excepcional, de gran valor humano y literario, un documento de singular importancia para el asentamiento de nuestra memoria histórica como europeos, que por fin ha visto la luz en castellano con una factura impecable gracias al buen hacer de Manuel Sánchez Romero con la colaboración de Asunción Sainz Lerchundi.

Manuel MALDONADO

HOHL, Ludwig: *Escalada*. Traducción de Rosa Pilar Blanco. Barcelona: minúscula 2008. 105 pp.

Ludwig Hohl (1904-1980) es, sin duda alguna, uno de los escritores más interesantes y a la vez menos comprendidos del ámbito literario suizo. Relegado al olvido durante años, seguramente a causa de los complejos e inextricables matices que presenta el conjunto de su obra literaria, tan excéntrica en muchos puntos como su propia vida, la obra de Hohl está viviendo desde hace unos años un renacimiento determinado por el interés de lectores y críticos, que ahora, transcurridos ya más de veinte años de la muerte del autor, está situando su obra en el lugar que le corresponde dentro del vasto espectro de la literatura escrita en la Confederación Helvética durante el pasado siglo.

Pero no sólo eso: el hecho de que una obra de Hohl vea por primera vez la luz en nuestro idioma es un síntoma evidente de que el proceso de recuperación de este singular autor se está extendiendo más allá de las fronteras helvéticas. Tal vez *Escalada* no sea la obra más representativa de Hohl, pero sí dice mucho de su peculiar forma de escribir y, lo que es más interesante, de su propia forma de concebir el mundo y la vida. De ahí que su elección no deje de ser más que acertada, pues permite al público de habla hispana que se enfrente por primera vez a este autor entrado en su literatura de una forma mucho más directa, aunque sea a través de una puerta secundaria.

Porque descifrar los textos literarios de este autor, compuestos en su mayoría en un lenguaje aforístico, característico del apunte y la nota que constituyeron desde un principio su peculiar manera de escribir, no es tarea fácil; sin embargo, el lector que se proponga adentrarse en este peculiar mundo descubrirá que el autor que pasara más de veinte años de su vida encerrado en la torre de marfil de su sótano ginebrino ha legado a la posteridad una visión clara y meridiana de la Europa del periodo de

entreguerras, de los años más difíciles y complejos, si cabe, de la historia universal. Y ello porque su obra estaba ya prácticamente escrita en su totalidad antes del estallido del conflicto en 1939, de forma que durante el resto de su vida no escribió nada nuevo, sino que tan sólo ajustó y retocó lo ya escrito.

Nuancen und Details (1939/42) fue el primer libro compuesto por Hohl, y también el primero publicado. Traducido recientemente al español en la editorial DVD, desarrolla ya temas esenciales del pensamiento de este autor, para quien la creación literaria y artística aparece descrita como una necesidad vital que justifica su existencia. También aquí queda ya reflejada la idea de sociedad moderna que el autor propone frente a la actual, absolutamente fallida: una sociedad basada en la tarea individual y en el constante desarrollo de las máximas capacidades del individuo, de las posibilidades de construir diariamente un sentido a la relación entre las diferentes facetas que constituyen la realidad humana, esto es, entre el mundo interior de cada uno y el exterior del entorno social, entre lo limitado del ser humano y lo ilimitado de la existencia, o entre la conciencia individual y las exigencias del mundo.

La densidad de los apuntes y las notas que se percibe aquí, tras largas revisiones y “matizaciones”, puede sorprender al lector, pero no lo hará tanto si éste conoce ya la capacidad de muchos escritores de este pequeño entorno geográfico para expresar mucho con muy pocas palabras. Dicho de otro modo: si la literatura suiza ha de caracterizarse por algo es precisamente por su capacidad de síntesis y de condensación, por esa capacidad de ver en lo pequeño lo grande, y describirlo así. De hecho, la escritura de Hohl tiene mucho en común con la de Robert Walser, siempre admirado por Kafka, y aun hoy con la de Peter Bichsel, cuyas historias mínimas son un modelo de condensación y síntesis. Por otro lado, a Walser le une también otro importante elemento en común: de la misma forma en que, durante los últimos años dedicados a la escritura, Walser desarrollara un mundo literario particular, el de los microgramas, esos textos compuestos en todo tipo de papel de sucio y escritos a lápiz con una caligrafía reducida y nada fácil de descifrar, Hohl pasó la práctica totalidad de su vida ocupado en ordenar, transcribir y corregir las incontables notas que había garabateado sobre periódicos, servilletas o facturas durante los años en que su economía no le permitía siquiera comprar papel en blanco.

Si bien muchas de sus obras presentan esta estructura de apunte o incluso de escritura diarística (sumamente interesante es su diario de juventud, *Jugendtagebuch*, en el que el lector encontrará apuntadas ya estrategias de supervivencia que Hohl llevará años más tarde a la práctica), *Escalada*, aunque con un estilo muy similar, se acerca a un modelo de estructura narrativa mayor, esto es, a la narración. Hohl trabajó en este relato desde 1926 hasta 1975, y en él se recoge una fábula de hondo calado filosófico, pues no se trata de la mera descripción de una acción, sino, en realidad, de la superación y de la muerte, o dicho de otro modo, del proceso de desarrollo y mejora al que ha de someterse el individuo, ascendiendo desde una vida corriente y vana hasta las alturas de la superación, de la prueba existencial, donde es necesario poner en práctica lo mejor de cada cual.

Las descripciones de la montaña, cual escenas cinematográficas, son fascinantes. Y es que, aun en contra de lo que pudiera parecer, Hohl fue siempre un gran amante

del deporte, sobre todo del alpinismo, que practicó siempre con entusiasmo desde su juventud: la historia de los dos alpinistas recogida aquí se remonta a una escalada al Bösen Faulen llevada a cabo el 12 de octubre de 1921, en la que ya Hohl vivió una experiencia sin par al encontrarse con grandes bancos de niebla y no ser capaz de dar con el amigo que lo acompañaba.

Escalada, a pesar de su brevedad, es, sin embargo, una obra maestra. Y lo es por varios motivos: por describir una realidad geográfica, dura y difícil, y poco conocida en general, por describir las maravillas de la naturaleza junto a los grandes peligros y amenazas que supone con un lenguaje sucinto y preciso, al margen de la subjetividad, por conducir al lector a través de este lenguaje hacia un mundo que exige atención y superación continua, y, en definitiva, por llevar al lector de la mano durante todo el camino hacia la búsqueda del propio yo.

El final del relato tal vez resulte sorprendente, pero está en absoluta coincidencia con la forma de entender la realidad de este singular escritor. Y es que, ciertamente, por mucho que tratemos de alterar su camino, la realidad de la muerte siempre se impone a la voluntad de vivir del individuo.

Isabel HERNÁNDEZ

HORVÁTH, Ödön von: *Historias de los Bosques de Viena. El divorcio de Fígaro*.

Traducción de M. A. Vega y J. A. Albaladejo. Edición de M. A. Vega. Madrid: Cátedra 2008. 205 pp.

La esencia cosmopolita y apátrida del intelectual mitteleuropeo se encarnó enfáticamente en Ödön von Horváth (1901-1938), que, aunque fallecido tempranamente a los 37 años, llegó a inscribirse entre los grandes autores alemanes de la entreguerra con la típica mezcla de desencanto y protesta de la literatura de la época, una mezcla que en él adquirió claros tintes de acidez. Austro-húngaro más por afinidad electiva que por datos concretos, había nacido con dosis de sangre eslovena, checa, y otras en una ciudad croata de nombre italiano (Fiume), por entonces bajo jurisdicción de la corona húngara; su nombre era magiar, y su apellido mentaba el origen croata y el rango ennoblecido de la familia paterna. Consagrado como escritor en lengua alemana y como ciudadano austriaco, murió en París, tras un breve paso por Suiza; un rasgo típicamente vienés, la teatralidad, signó por cierto también su muerte: buscando reparo de una tormenta en los *Champs Élysées*, murió por el golpe de una rama de árbol que le cayó encima mientras corría...

Lo primero que merece este volumen es un doble reconocimiento. A la loable aventura que ya de por sí supone publicar a Horváth en español y en una edición crítica, se suma la decisión feliz de seleccionar dos de sus piezas dramáticas, el género más representativo de un autor que hasta ahora había desembarcado en el ámbito hispanoparlante sólo con textos en prosa (y puramente como profeta *malgré soi* del nazismo, de cuya gestación fue lúcido testigo: no por azar su primera traducción al español fue la de *Juventud sin Dios*, que había conocido una primera versión bajo

el título de *La era del pez*). Setenta años después de su absurdo deceso, era hora de que este talento relegado tuviera una representación cabal de sus méritos artísticos en nuestra lengua, ampliando la perspectiva de un período especialmente intenso y estudiado (con el cual casi cada renglón horvathiano conecta sin necesidad de maniobras editoriales ni lecturas preconstruidas).

La primera de las piezas aquí incluidas es *Historias de los Bosques de Viena* (1931), acaso la obra más célebre del autor junto con su *Noche italiana*, y cuyo título no es por casualidad homónimo del trillado vals de Johann Strauss. Bajo los auspicios de Max Reinhard y Arthur Schnitzler (¡nada menos!), Horváth presentó oportunamente este típico retrato de la vida vienesa bajo la denominación genérica de *Volksstück*, apelando a una tradición de antigua raigambre y gloria oscilante en las letras germánicas, con Raimund y Nestroy como luminarias del siglo XIX, y el propio Horváth y Hochwälder en el siglo XX (en su breve encomio de este último autor, de hecho, Adorno no deja de aludir a la sospecha de ideología *Blut und Boden* que pesa sobre esta forma teatral “popular” y “regional”). El *Volksstück* horvathiano es mucho menos cómico y mucho más cáustico que el nestroyano, por cierto, pero se vale por igual de todos los recursos del subgénero, con una dinámica del montaje de escenas ya en sintonía con el modernismo finisecular y los logros cinematográficos. Al compás de música machacosa y remanida (vales, canciones y arias archiconocidos por el gran público suenan continuamente de fondo), los sufridos pequeño-burgueses se mezclan con militares en decadencia y pícaros holgazanes, todos unidos en pos de sobrevivir día a día en una ciudad que prefiere creer que la miseria y la catástrofe, obviamente *ante portas*, no existen. Horváth no sólo disecciona la ciudad según los barrios, las clases sociales, y los oficios, sino también según las generaciones, de modo que la muerte por negligencia del niño no puede sino ser el símbolo final del “alegre apocalipsis” vienés. Como si fuera poco, *Historias de los Bosques de Viena* incluye, además, la típica confrontación hofmannsthaliana entre el austriaco –“elegante, pero cobarde”– y el prusiano, respectivamente encarnados en los personajes del Capitán y de Erich. Y es que el militarismo pomposo y fracasado del desvencijado y fantochesco imperio habsbúrguico sobrevuela cada línea de este drama, literalmente de entre-guerra (“¡Cultura o no, la guerra es ley natural!”, exclama el grotesco Zauberkönig).

La otra pieza, menos conocida, pero de innegable valor contextual e intertextual, se titula *El divorcio de Fígaro* (1937), anunciando así una continuidad invertida de Beaumarchais. Horváth prefiere hablar aquí de *Komödie*, y en un pequeño y formidable comentario introductorio que pone a la obra en un marco histórico y político declara que “los problemas de la revolución y la emigración son de siempre” (*zeitlos*): todo un lema transhistórico de aquel terrible momento europeo. Que el dramaturgo haya apelado a los personajes de Fígaro y Don Juan (su drama *Don Juan vuelve de la guerra* data del mismo año) mientras procuraba zafarse de las tenazas del totalitarismo pardo prueba que a menudo el mito es la mejor herramienta poética para enfrentar la propia circunstancia histórica sin hundir los pies en el barro.

Una anomalía en la colección “Letras Universales” de la editorial Cátedra empaña un poco este libro: el estudio inicial resulta algo escueto para un autor práctica-

mente desconocido por el público lector no especializado, y además contiene algunos descuidos de forma y de contenido. Los textos, en cambio, son de buena legibilidad (y ojalá, de hecho, sirvan para propiciar una merecida puesta en escena). Sin ser abundantes, las notas aportan información útil y necesaria, y la traducción compensa con creces los riesgos y las dificultades propias de esta empresa, vertiendo el idiosincrásico dialecto vienés con naturalidad y frescura, aunque a veces extremando el español peninsular. La adaptación al español coloquial, discutible como casi cualquier decisión profesional de traductor, en realidad no se malogra tanto por lo acertada que pudiera ser, como se lo pregunta M. A. Vega en sus palabras preliminares, sino más bien por lo escasa, ya que no por lo inconsecuente: al dar con un neto coloquialismo cada diez o quince páginas, puede que el lector sienta más extrañamiento que familiaridad, por lo que el efecto buscado acaso termine siendo contraproducente. Las típicas contracciones léxicas hispánicas son una manera característica de hablar, y es chocante que un personaje de habla “alta” utilice una sola expresión popular a lo largo de numerosos parlamentos (como el “pa’ recogerme” de Alfred al comienzo de la obra, o cuyo mejor ejemplo lo constituye el “¡Ya la hemos armao!” del Zauberkönig, habida cuenta de que la expresión vienesa “*Krach in die Melon!*” plantea todo un desafío). Por lo demás, el recurrente y españolísimo “so” que Vega antepone a los calificativos peyorativos no se corresponde con los meros pronombres que en alemán se colocan ante tales términos (un “*du Idiot!*”, según el contexto, puede ser enfatizado con un “so idiota”, pero no siempre es preciso colorear tanto estas expresiones).

En materia de reproches, como sea, sólo unos pocos detalles pueden mencionarse en este meritorio rescate de Horváth, que lo capta en su mejor expresión y con gran sensación de unidad en la variedad. Pues si el primer drama es un análisis de la miseria moral en sus distintas expresiones durante tiempos de estancamiento (por no decir de “paz”), el segundo es una radiografía de la dignidad humana en tiempos de agitación. Los burgueses con mala conciencia o sin conciencia alguna se oponen a este sirviente aburguesado por voluntad propia y ofrecen, en conjunto, una imagen plena de la aguda percepción horvathiana y su vasta capacidad de registro.

Marcelo G. BURELLO

JEAN PAUL: *Vida del risueño maestrillo Maria Wuz de Auenthal*. Traducción de José Miguel Mínguez Sender. Madrid: Veleció 2008. 92 pp.

Lamentablemente será solo una alegría contenida lo que pueda experimentar el lector a cuyas manos llegue alguno de los volúmenes de la nueva (y primera) traducción al español de la *especie de idilio* (*Art Idylle*) de Jean Paul: *Vida del maestrillo Maria Wuz de Auenthal* (*Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal*), a cargo de José Miguel Mínguez. La obra la publica Veleció Editores en un formato pequeño al estilo de un libro de bolsillo. La elección del *maestrillo* se enmarca dentro de la intención de la editorial de publicar textos en los que se refle-

jen de manera distinta las vidas de las personas, ya bien de autores contemporáneos, ya bien de autores clásicos. No es la primera vez que Veleció se enfrenta a la literatura alemana, pues ya en 2007 publicó *Mathilde Möhring* de Fontane. Sorprende y agrada que una editorial joven se anime a la publicación de una obra de Jean Paul; la labor es ciertamente encomiable, importante y necesaria, ya que éste sigue siendo todavía el gran desconocido para el público de lengua española. La única obra a la que tenía acceso en español hasta la aparición del *Maestrillo* era *Flegeljahre* [*La edad del pavo*. Manuel Olasagasti, Alianza, Madrid 1981], en una traducción tampoco del todo satisfactoria.

Las posibles razones que explican esta casi escasa recepción de Jean Paul están directamente relacionadas con la dificultad de comprensión que conllevan todas sus obras, así como con la complejidad extrema de una prosa complicada, por momentos casi inabarcable. Curiosamente, los adjetivos que normalmente se le tributan a Jean Paul (humorístico, satírico, excelente o único) no parecen corresponderse del todo a la verdadera figura de un artista profundamente clásico y moderno al mismo tiempo, muy por encima de un abstracto “periodo de transición” entre la Época Clásica y el Romanticismo donde se le suele situar. El lenguaje rápido, denso, repleto de modismos, latinajos, juegos de palabras y dobles sentidos, que presenta ya muchas dificultades a la hora de su lectura, puede llegar a convertirse casi en una tarea imposible a la hora de su traducción. Jean Paul es un maestro de la palabra y de la imaginación. En muchas ocasiones se le considera un autor humorístico y satírico, pero realmente está muy por encima de todo esto. El humor y la sátira se consideran hoy en día un mero recurso para la risa, mientras que en Jean Paul el humor es algo más, es un instrumento para poder descifrar el mundo y entenderlo. En sus obras, el humor no produce risa, sino deleite, aunque ciertamente tras muchas horas de dedicación. Las referencias que encontramos a personajes, teorías y acontecimientos de todo tipo son los comentarios de un hombre de su tiempo, gran conocedor de la sociedad al detalle, poseedor de una cultura casi universal y escritor con una prosa tan genuina como sorprendente. Las frases y la forma de decir de Jean Paul alcanzan niveles narrativos que apenas se pueden encontrar en cualquier otro autor, tanto por sus aspectos argumentales como por los formales. Como es de esperar, su creación artística no se pudo limitar a una serie de manifestaciones puntuales, sino que fue más allá al teoretizar sobre muchos de estos aspectos en su *Vorschule der Ästhetik*, a la que curiosamente se tiene acceso en español en algunas selecciones de textos traducidos. La existencia de una obra teórica escrita por el propio autor dice mucho de la clasicidad del mismo, de la seria y concienzuda elaboración de sus textos, así como de su visión de la realidad. No hay que olvidar esto en ningún momento, ya que nada en Jean Paul será ni arbitrario ni causal. Los pequeños rasgos que tradicionalmente se consideraron “románticos”, son ciertamente más bien «modernos», con todo lo que la denominación conlleva. Si bien es cierto que todo esto se cristaliza en las grandes obras, *Titan* o *Flegeljahre* por ejemplo, el *Maestrillo Wuz* no es una excepción y ya hay en él mucho del Jean Paul más brillante.

Ante una traducción de una obra de Jean Paul, uno se puede formular dos preguntas: ¿es una obra suya traducible? Y en caso afirmativo: ¿puede ser interesante para el gran público? Jean Paul no fue comprendido por todos los lectores de su tiempo, pero muy posiblemente hoy en día tampoco lo sea. Quien se enfrenta por primera vez a Jean Paul necesita de una preparación específica y de una serie de conocimientos previos que, en armonía con un importante aparato crítico, habrán de acompañarle durante toda la lectura de la obra. Así pues, la primera carencia que se podría ver en esta edición del *Maestrillo* es la inexistencia de una concienzuda introducción que prepare e ilustre al lector, así como de un conjunto de explicaciones y notas a pie de página esclarecedoras, sin las cuales las referencias y los giros lingüísticos pasarán desapercibidos casi en su totalidad. Si el perfil de una obra divulgativa no es compatible con el de una edición crítica a manos de un experto en la materia, en la que haya una introducción con generosas notas a pie de página que inunden el texto, Jean Paul nunca alcanzará ni en español ni en alemán el sitio que con justicia se merece. La presente edición se limita a unas escasas líneas introductorias algo confusas y a alguna que otra nota a pie de página. Al respecto de la introducción, llama especialmente la atención que no sólo no se explique el concepto de “idilio” (anexo o explicación biográfica de la obra a la que acompaña), sino que además se afirme que la obra forme parte del “libro-cajón de sastre *El palco invisible*”, cuando su título, *Die unsichtbare Loge*, hace referencia en realidad a una logia y no a un palco. Como se apuntó anteriormente, nada en Jean Paul es arbitrario, y por lo tanto tampoco lo es su puntuación. Todas sus obras están repletas de guiones, puntos y comas, puntos suspensivos y paréntesis que sirven al autor para configurar una forma propia de narrar. Sin embargo, la nueva edición lo pasa por alto y asimila automáticamente los signos de puntuación del original en una combinación aleatoria de puntos suspensivos y guiones, a veces paréntesis, a la vez que propone una nueva separación de párrafos. El resultado que se obtiene presenta algunas interpretaciones ambiguas o reiterativas, así como una transmisión alterada del estilo fragmentario del autor. Aun así, los errores más llamativos de la traducción se encuentran en otros aspectos. En primer lugar, se echa de menos una segunda revisión del texto, con la que se hubieran evitado errores tipográficos: “saco” en vez de “sacó” (p. 18), y frases algo oscuras traducidas bastante directamente del alemán: “He conseguido mi objeto: apartar la atención de mis oyentes y la mía misma, durante cinco o seis páginas, de aquel triste momento en que la muerte, ante todos nosotros, se aproxima al lecho de nuestro enfermo e introduce lentamente sus manos heladas en su tibio pecho, espantando aquel corazón que había latido tan risueñamente, apoderándose de él y deteniéndole para siempre”⁴ (p. 86). En segundo lugar, llaman bastante la atención algunos pequeños errores de traducción, de los que puede servir de ejemplo la

⁴ „Ich habe meine Absicht klug erreicht, mich und meine Zuhörer fünf oder sechs Seiten von der traurigen Minute wegzuführen, in der vor unser aller Augen der Tod vor das Bett unsers kranken Freundes tritt und langsam mit eiskalten Händen in seine warme Brust hineindringt und das vergnügt schlagende Herz erschreckt, fängt und auf immer anhält.“ Jean Paul: *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal*. Stuttgart: Reclam 2004, 46.

confusión de Maria Wuz con una mujer: “Y mi María chapotea y naufraga en los cuatro ríos del Paraíso y las ondas del mar de los gozos *la* elevan y mecen todopoderosamente”⁵ (p. 75). En otras muchas ocasiones, la traducción no consigue del todo reflejar el contenido del texto. Los juegos de palabras pasan obviamente desapercibidos en español, los latinajos sorprendentemente desaparecen y los personajes históricos y filósofos importantes permanecen desconocidos. Otro elemento que llama la atención de la traducción son las determinadas incursiones en el texto por parte del traductor, mediante las cuales, al estilo del propio Jean Paul, exhorta al lector o introduce algún comentario al texto. Tales recursos narrativos se encuentran ya en la obra original; son muchas las ocasiones en las que Jean Paul comenta y apela de esta forma, pero sorprenden desde luego los fragmentos añadidos por el traductor en la página 57 «Sigamos: hubieran visto el gusto tuyo en anticiparte a tu suegro en el canto y a tu novia»⁶ o en la página 18: “De todo lo cual doy yo fe ahora, por evitar disquisiciones e invenciones de otro jaez.”⁷

Todos estos detalles y quizá algún otro que en una reseña de este tipo no resultaría del todo interesante traer a colación desmerecen y ensombrecen el resultado global del trabajo. A pesar de la loable intención divulgadora de la obra de Jean Paul, no parece quedar del todo claro que la repercusión del libro vaya a ser simplemente positiva. El receptor que se enfrente por primera vez a Jean Paul y lo desconozca leerá no sin asombro una novelita desde cuya primera página se le escaparán muchos de los giros lingüísticos del original, así como juegos de palabras y expresiones puntuales que contiene el relato. En algún otro autor, esta carencia se puede ver compensada por la trama argumental; sin embargo, en Jean Paul no es tan sencillo, ya que la trama en cuestión se fundamenta precisamente en una prosa de estas características. Por otro lado, al problema lingüístico hay que añadir el problema cultural: sin una explicación de todos y cada uno de los personajes mencionados, de los libros y de las metáforas culturales de la obra, su transmisión en este sentido tan desvirtuada que no será sorprendente que quien lea el libro se aburra con él. Jean Paul exige tiempo, horas intensas de lectura y un trabajo esperado de consulta de notas, diccionarios y ediciones paralelas. Sin ese trabajo previo, Jean Paul podrá parecer denso y caótico, mientras que un trabajo paciente presentaría a un escritor ameno y tremendamente ordenado. Quien domine la lengua alemana podrá tener acceso a obras de consulta de este tipo en alemán, ya que es mucho el trabajo acometido por la crítica y de muy buena calidad. Sin embargo, el lector en lengua española tendrá que seguir esperando la traducción y edición de una obra de Jean Paul tal y como se debería realizar filológicamente. Aunque el trabajo parezca imposible, en realidad puede no serlo. El tiempo y la dedicación pueden dar muy buenos frutos. En cualquiera de los

⁵ «Mein Maria plätschert und fährt unter in allen vier Flüssen des Paradieses, und des Freudenmeers Wogen heben und schaukeln *ihn* allmächtig». *Ibid.*, 39.

⁶ “Ferner die Freude hätte man gefunden, deinem Schwiegervater und deiner Braut im Singen vorzureiten”. *Ibid.*, 28.

⁷ „Die ich da vor mir lege, um nicht zu lügen“. *Ibid.*, 6.

casos, el repertorio de obras para experimentar es amplio: *Hesperus*, *Siebenkäs*, *Titan*.. y quizá también el *Maestrillo* acompañando a su *Logia invisible*.

Alfonso LOMBANA

LENZ, Siegfried: *Qué tierno era Suleyken*. Traducción de M^a del Carmen González. La Coruña: Ediciones del Viento 2008. 173 pp.

Siegfried Lenz (Lyck, 1926) es sin duda alguna una de las grandes voces de la literatura alemana del siglo XX. El hecho de que su obra no sea en la actualidad conocida en nuestro país se debe seguramente al hecho de que la recepción de la literatura en lengua alemana en España se deja guiar en muchas ocasiones más por cuestiones mediáticas que por la auténtica calidad de las producciones literarias. En el caso de Lenz, competir en nuestro mercado editorial con Günter Grass, con quien comparte generación y muchos de los temas que recrea tanto en sus grandes novelas como en los volúmenes de narraciones breves, no le ha resultado precisamente fácil.

Sin embargo, el mundo editorial de habla hispana tan interesado ahora en la recuperación de la tan traída y llevada “memoria histórica” podría encontrar en la obra de Lenz referentes de un valor inigualable para analizar el proceso de enfrentamiento al conflictivo pasado alemán llevado a cabo durante las décadas de los años 50 y 60 del pasado siglo por los escritores de una generación que había vivido en sus propias carnes la magnitud y las terribles consecuencias de tan enorme conflicto bélico. No sólo las novelas *Deutschstunde* (1968) y *Heimatismuseum* (1978) dan buena cuenta de ello, sino también las novelas cortas como *Es waren Habichte in der Luft* (1951), *Duell mit Schatten* (1953) o *Der Mann im Strom* (1957) son una muestra inigualable de la importancia que lo colectivo posee sobre el desarrollo individual: en la primera Lenz resalta el poder de un aparato anónimo y totalitario sobre un individuo impotente; en la segunda un oficial del ejército alemán intenta liberarse de su culpa regresando a los escenarios de la guerra; en la última, centrada en el presente, Lenz expresa la denuncia del conservadurismo y del comunismo de los años cincuenta.

Al margen de estas obras de una temática que sigue manteniendo su actualidad si cabe aún más hoy en día, Lenz escribió también algunos volúmenes de narraciones breves. Después de la guerra, el autor trabajó como periodista para un diario que le encargó escribir historias breves siguiendo el modelo de la *short story* americana popularizada por Hemingway. El experimento le gustó y así nacieron una serie de colecciones que pueden insertarse dentro del gusto de los autores de su generación por dar un espacio literario a la región natal, hoy perdida. Es el caso de la obra que aquí nos ocupa, *So zärtlich war Suleyken* (1955), en la que Lenz, al igual que en el volumen *Der Geist der Mirabelle* (1975), da voz a un territorio en el que las gentes viven felices y en paz a través de una serie de relatos muy breves que, en su contenido, recuerdan en algunas ocasiones a los del idilio de la Seldwyla de Gottfried Keller. Pero al contrario que el Bollerup de *Der Geist der Mirabelle*, el microcosmos en

el que se sitúan las historias de este primer volumen, Suleyken, es un reflejo literario de la patria del autor, donde

[e]n el sur de Prusia Oriental, entre turberas y arenosos yermos, entre recónditos lagos y pinares, nos sentíamos en nuestra casa nosotros, los masures, una mezcla de elementos prusos y polacos, de brandemburgueses, salzburgueses y rusos.

Mi patria chica estaba, por así decirlo, de espaldas a la historia; no ha dado a luz a ningún físico famoso, a ningún campeón de patinaje ni a ningún presidente; lo que aquí más bien se encontraba era el modesto oro de la sociedad humana: leñadores y agricultores, pescadores, pegujaleros, pequeños artesanos y escoberos. Indiferentes y con paciencia vivían sus días, y cuando hablaban unos con otros, relataban antiquísimas historias [...]. (p. 171)

Ésta es la “discreta información sobre Masuria” que el autor transmite al lector para darle a conocer un microcosmos, en el que la vida transcurre al margen de los grandes acontecimientos sociopolíticos que han escrito la historia del siglo pasado. Aquí, en este mundo aún intacto, en el que la civilización y su progreso no han conseguido penetrar aún, el autor recrea toda una serie de personajes en historias que van desde lo grotesco hasta el idilio: desde el barquero hasta la vendedora del mercado o el timador, entre muchos otros, capaces, por ejemplo, de reclamar a un mago de circo el conejo que ha sacado del bolsillo de uno de los espectadores, o de invitar a alguien a quien han robado a un banquete en el que el plato principal lo constituye precisamente la pieza robada, o de engañar a un cazador para salvar a un ciervo... todos ellos demuestran tener un buen conocimiento de la vida que los lleva a agudizar el ingenio para así poder sobrevivir en el día a día de este pequeño microcosmos. Es precisamente en estos detalles graciosos donde se pone de relieve ese manejo del humor tan propio de Lenz y que lo diferencia en buena medida de los escritores de su generación.

La lectura de este volumen es recomendable y supondrá para cualquier lector que guste del género de la prosa breve y de la literatura regional una delicia como pocas. No obstante, debe mencionarse que no es la primera vez que esta obra se traduce al español. En 1982, y en versión de la misma traductora, la editorial Luis de Caralt publicó estas historias con el título *¡Qué bello era Suleyken!*. No sólo una modificación en el título, sino también en muchos aspectos sintácticos y semánticos de la primera versión son los que se han llevado a cabo para esta nueva edición de la obra. Modificaciones que son muy de agradecer, pues mejoran en mucho la primera, que alteraba sobremanera el original, con la consecuente pérdida de contenido y estilo para el lector español.

En cualquier caso, no deja de llamar la atención el hecho de que sea la segunda vez que esta colección se edita en nuestro país, mientras que las grandes novelas de este autor sigan sin ver la luz o estén agotadas sin visos de nuevas reediciones como es el caso de *Lección de alemán*, editada por Caralt en 1973 y posteriormente también por Debate en 1989. Debate también publicó en 1991 *La pérdida*, y Tusquets *Campo de maniobras* (1988), *El usurpador* (1990) y *La prueba acústica* (1993), obras hoy imposibles de encontrar. Las traducciones más recientes, *El legado de Arne* (2002) y *Duelo con la sombra* (2006), han aparecido en Akal sin que la crítica

se haya hecho prácticamente eco de ellas. Esto tiene seguramente que ver con un fenómeno que sucede con demasiada frecuencia en nuestro país, y que no es más que algo tan simple como que la dispersión editorial no favorece en mucho a los autores, y tal vez el hecho de que ninguna editorial se haya decidido en serio a rescatar del olvido el conjunto de la obra de este gran autor alemán sea una de las causas que están impidiendo al público de habla hispana llegar a conocerlo.

De momento, habrá que conformarse con la lectura de las “tiernas” historias de Suleyken, en las que Lenz nos muestra un pueblo de hoy, caracterizado, frente a la gris y monótona cotidianeidad de la gran ciudad, por una capacidad de vivir y por un modo muy particular de reaccionar ante lo vivido. Algo que en nuestra sociedad globalizada parece estar ya dejando de existir.

Isabel HERNÁNDEZ

NIETZSCHE, Friedrich: *Así habló Zaratustra*. Edición y traducción de Luis A. Acosta. Madrid: Cátedra 2008. 516 pp.

Nietzsche vuelve a ser un valor en alza en España, y lo testimonian los más de diez libros publicados en el último lustro entre ediciones de la obra –los tres volúmenes de *Fragmentos póstumos* I-III (2006-2008) y los dos de la correspondencia (2005/2007)– y estudios parciales, como la aproximación a la estética nietzscheana de L. de Santiago Guervós (2004) o el examen de D. Sánchez Meca sobre su visión dionisiaca del mundo (2005). Otros índices de esa recuperación son los 686 títulos aparecidos en español –incluida Latinoamérica– entre 1987 y 2007, contando traducciones y estudios sobre el autor (monografías, contribuciones a volúmenes colectivos, artículos de revistas especializadas). Todo ello se puede consultar en la imponente recopilación publicada en la página web de la Sociedad de Estudios sobre Friedrich Nietzsche (SEDEN). Es también elocuente que entretanto se hayan presentado 80 tesis doctorales en España con este autor (o temáticamente próximos) como objeto; merecen citarse aquí títulos recientes como *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno* (J. Acosta Escareño, 2007), pero también títulos referidos directamente a la obra nietzscheana que hoy reseñamos, y un buen ejemplo es *Estructura conceptual de la obra de Nietzsche “Also sprach Zarathustra”* (M. Álvarez Gómez, 1997). Este repunte del interés por el filósofo alemán puede contribuir a poner punto final a los equívocos y las deformaciones de la más que secular recepción de su obra, en primer lugar en su cultura de origen, Alemania y zona de proyección lingüística, pero también en España, donde tuvo probadísima influencia en pensadores, escritores y publicistas del siglo XX. Nietzsche, y en especial el *Zaratustra*, ha marcado indeleblemente –a veces trascendiendo el medio ‘texto’, sólo hay que pensar en el poema sinfónico de Richard Strauss (1896)– la cultura europea contemporánea, acaso a un nivel comparable a como lo hicieron Darwin o Marx, por más que en vida el mundo académico le dedicara poca atención.

Además de la traducción de E. Ovejero y Maury de *Así habló Zaratustra* en el vol. 6 de las *Obras completas* de Nietzsche (1932), disponemos entretanto de otras ediciones críticas de la obra: la ya clásica de Andrés Sánchez Pascual, veinte veces reimpresa (Madrid: Alianza Editorial, 1972, 1ª edición revisada: 1997), las dos de Juan Carlos García Borrón (Barcelona: Planeta-Agostini, 1974 y Barcelona: Ediciones B, 1989), la de Dolores Castrillo Mirat (introducción) y Carlos Vergara (traducción) –la única con una variante en el título: *Así hablaba Zaratustra*– (Madrid: Edaf [Libro clásico], 1998), así como la de José Rafael Hernández Arias (Madrid: Valdemar [Letras clásicas, 6], 2005), en todos los casos con una introducción al autor. ¿A qué responde, por tanto, la nueva edición que presenta ahora Luis A. Acosta? Tras una revisión de los juicios que mereció el pensador teutón a escritores y pensadores, españoles y europeos, como Maeztu, Baroja, Azorín, A. Machado, Ortega, Jaspers, Löwith, Heidegger, Bertram, Lukács, Benn y Thomas Mann, y señalar su casi unanimidad sobre lo controvertido de esta insólita figura de la filosofía (pp. 9-12), el editor-traductor aduce razones justificativas para su aportación, que en la “Aproximación” (12-14) expone como un enfoque que se pretende literario, y no estrictamente filosófico, o, quizá mejor, que indaga sobre el Nietzsche escritor-filósofo o filósofo-escritor. De acuerdo con Acosta, Friedrich Nietzsche posee una faceta de insoslayable valor: la de ser, además de filósofo de rango, un escritor de gran estilo e indiscutiblemente dotado como poeta (ditirámico). Por si hiciera falta, recurre al dictamen de autoridades como Riedel, que lo sitúa al nivel de los clásicos de Weimar, o de Benn, para quien es “el máximo genio alemán del lenguaje”.

Según Acosta, *Así habló Zaratustra* es el ejemplo por excelencia de creación literaria en el *opus* nietzscheano, y realiza una aproximación a ella en círculos concéntricos, de lo genérico a lo específico, o, con terminología filmica, en *zoom*. “Época literaria y filosófica” es una muy informativa contextualización histórica del gran meteoro que fue Nietzsche, un hombre profundamente desdichado, en el panorama filosófico-literario europeo (15-21). Sigue después la presentación de las tres “Etapas de una vida” (21-50) –infancia en Röcken hasta su traslado a Basilea (1844-1869), “Los años de Basilea” (1869-1879) y “De Basilea al final de sus días” (1879-1900)–. Es significativo que estas etapas se reúnan bajo el epígrafe común “El camino hacia Zaratustra”, apuntando así a que esta obra es el ‘objetivo’, pero también dejando entrever que, tanto por su densidad filosófica como por altura poética, es un texto central en Nietzsche. El medio centenar de páginas de la segunda mitad de la sustanciosa introducción (52-104) están luego dedicados al análisis en detalle de aspectos importantes de este monumental híbrido.

Son muy bien conocidas las fases de la trayectoria del filósofo: la primera etapa ‘griega’, fuertemente influida por Schopenhauer y Wagner –y con las nociones de lo apolíneo y lo dionisiaco como componentes fundamentales, y antagónicos, de la cultura occidental–, desemboca en el período antirromántico de *La gaya ciencia*, donde Nietzsche se muestra ‘ilustrado’ y afecto a Voltaire. La obra capital que define la tercera fase, *Así habló Zaratustra*, supone una cesura en su producción, y no sólo porque en ella aparecen expresados los principales filosofemas nietzscheanos (la muerte de Dios y el anuncio del superhombre, que habría de surgir de las ruinas del

hombre viejo y decadente). Con una hipérbole muy suya, Nietzsche se ha referido varias veces al *Zarathustra* como a su ‘hijo’, a cuyo parto antecedió un embarazo de 18 meses; para él sin duda alguna inauguraría una nueva era en nuestra civilización. En “Génesis de la obra” informa Acosta de esa ‘gestación’ y la publicación del libro (las tres primeras partes en 1883 y principios de 1884; la cuarta, inicialmente destinada a abrir una obra nueva, *Mediodía y eternidad*, que nunca llegó a publicarse, fue incorporada más tarde). De entre todos los escritos de Nietzsche, el *Zarathustra* era el que el autor tenía en más estima: “Con él he hecho a la humanidad el regalo más grande que hasta ahora ésta ha recibido. Este libro [...] no es sólo el más elevado que existe, [...] es también el más profundo, nacido de la riqueza más íntima de la verdad [...]”, comenta en *Ecce homo*.

Que *Así habló Zarathustra* es un libro de abundantes lecturas posibles, entre ellas la muy legítima como “ficción literaria” propuesta por Acosta, se percibe ya en el paradójico subtítulo apelativo que le añadió el autor: *Un libro para todos y para nadie*. Esta diversidad potencial está en el origen de la dificultad para clasificar un texto que, además, por su ambigüedad genérica y su forma –estilo poético de elevado lirismo– se encuentra aislado en el *opus* del autor (muy lejos, por ejemplo, de la sarcástica claridad de los restantes textos nietzscheanos). ¿Es una obra filosófica o una composición poética, o incluso una novela? (Acosta habla de “narración”, 57, 76). En algunos pasajes hay un claro predominio del cálculo estético, en otros de la argumentación filosófica. Para ciertos críticos responde a unos parámetros cuidadosamente predeterminados –capítulos compuestos con gran esmero, etc.–, de partitura musical; hay asimismo quienes la han leído como una colección de aforismos o un monólogo caótico sin principio alguno de coherencia estructural, lo que hasta posibilitaría cualquier orden de lectura de las peripecias de Zarathustra (Nietzsche caracterizó el libro como “philosophische Dichtung”, “largo poema” y “sinfonía”, en otra ocasión como “compositum mixtum”). Incuestionada su originalidad, y no sólo formalmente, si en el *Zarathustra* no se expone una determinada filosofía argumentativamente, en cambio es un auténtico manifiesto de un estilo de conocer procedente de la poesía y la intuición; un estilo que, al parecer, ha sido desdeñado por el tradicional método racionalista. Nietzsche experimentó con una nueva forma: la “dramatización de la filosofía”.

Sobre el nombre del protagonista, el anacoreta que desciende de la montaña donde ha reflexionado largamente sobre la naturaleza del hombre para comunicarle al mundo los frutos de su conocimiento, se ha especulado con frecuencia. Algunos estudiosos consideran que es una inequívoca referencia a Zoroastro, el semilegendario profeta persa y reformador religioso a quien se atribuye la creación de una de las primeras doctrinas morales. La figura como tal ha sido vista también como una ‘proyección’ o ‘alter ego’ del propio Friedrich Nietzsche, como un yo desiderativo. ¿Y qué es ese misterioso personaje, tan denso en significaciones? ¿Un maestro, un predicador, un reformador fanático, un mesías que anuncia un nuevo evangelio para la redención del mundo? La figura en sí es enigmáticamente bicéfala: una cara es la del moralista, la del redentor, la del maestro, la del déspota incluso, pero a su vez su sabiduría es exactamente opuesta a la de cualquier santo o redentor conocido; hasta

incita a la rebeldía. Es como si Zaratustra asumiese las máscaras del moralista, del redentor o del maestro, para combatirlos en su propio terreno. Lo que está claro es que Nietzsche se sirve de este personaje para desarrollar y enlazar los cuatro grandes temas sobre las que se asienta toda su obra: el anuncio de la *muerte de Dios*, el *superhombre*, la *voluntad de poder* –aunque no se desarrolla explícitamente– y el *eterno retorno*. Todo ello con un gran bagaje de continuas referencias intertextuales: la influencia esencial es sin duda la tradición de la Biblia, cuya versión luterana había dejado profunda huella en el adolescente hijo de pastor protestante; el estilo bíblico del Nuevo Testamento domina los motivos, las referencias, la escritura hiperbólica y la propia gramática. Pero también es posible rastrear referencias a la filosofía presocrática, Homero, Platón, Aristóteles, Spinoza, Montaigne, Pascal, Lichtenberg, Voltaire, Stendhal, Dostoyevski o al *Fausto* de Goethe.

En cuanto a la microestructura, se detecta de inmediato el *desideratum* del filósofo-artista de unir indisolublemente la forma y el contenido, haciendo uso estratégico de una metáfora poética que es de índole propiamente filosófica. Hasta entonces la filosofía y la ciencia habían desterrado la metáfora al ámbito poético; a la primera correspondía el lenguaje conceptual, a la segunda la metáfora. La multiplicidad de metáforas que caracteriza el plano formal de esta obra no es otra cosa que metáfora del contenido filosófico que en ella se encierra. De esto y de más trata Acosta en el extenso desarrollo central de la introducción (57-101), que es un análisis detallado de diversos aspectos del contenido argumental y entramado ideológico, estructura externa de la obra, etc. “Con ‘Zaratustra’ creo haber llevado la lengua alemana a su perfección” (101-104): Nietzsche afirmaba así haber dado en esta obra un tercer paso decisivo en el desarrollo de la lengua alemana, tras las contribuciones de Lutero y Goethe.

La popularidad que alcanzó *Así habló Zaratustra* puede considerarse como un caso sin precedentes en la historia de la filosofía. Como parece sugerir el mencionado subtítulo, las interpretaciones histórico-políticas han sido de lo más variado, a menudo contradictorias. Así, Zaratustra ha sido presentado como un apóstol del pangermanismo, o como anarquista, dirigente proletario o filósofo existencialista, darwinista o precursor del sionismo. Al final, Acosta deja de lado el *Zaratustra* y enfoca el objetivo de la cámara hacia la “Recepción e influencia de Nietzsche en la cultura española” (105-114). Basándose, entre otros, en el voluminoso y muy riguroso estudio de G. Sobejano *Nietzsche en España* (1967), indaga entonces en la historia de los influjos de la obra nietzscheana, y confirma lo que vale también para los otros países europeos: que casi no hay autor de relieve del siglo XX que no se haya hecho eco de algún modo de Nietzsche y de su *Zaratustra*, y que las ambivalencias con el autor y con nuestro libro se extienden incluso a un autor tan independiente como Unamuno.

De acuerdo con la forma crítica elegida, más ‘literaria’ que ‘filosófica’, Acosta incluye en su “Bibliografía”, junto a una selección de estudios filosóficos, toda una serie de trabajos para la comprensión del autor en el aspecto literario. Y además de los títulos alemanes recoge trabajos de estudiosos que han escrito en lengua española, así como traducciones al español de estudios considerados relevantes. La selec-

ción resulta equilibrada, y entre los 240 títulos (46 estudios en alemán y 194 en español) aparecen trabajos especializados ya clásicos como los de Heidegger, Klossowski y Deleuze, o aportaciones de Heinrich y Thomas Mann (del último se echa en falta el relativamente breve, pero importante ensayo “Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung”); acaso habría tenido aquí su lugar también algún teórico de las religiones como M. Eliade o J. Assmann, puesto que después de todo Zaratus-tra pretende fundar *algo* nuevo en lugar del cristianismo. En el lado español están incluidos los libros de Savater, y también se encuentran trabajos recientes como el interesante estudio de E. Carrasco Pirard, *Para leer “Así habló Zaratustra” de F. Nietzsche* (Santiago de Chile, 2002). Quizás se podría haber incluido además “La gran razón del cuerpo: Un ensayo sobre Zaratustra de Nietzsche”, de Volker Gerhardt, en *Enrahonar: Quaderns de Filosofia*, 35/2002 (ejemplar dedicado a Nietzsche en el centenario de su muerte). De cualquier forma, y dada la enorme influencia de Nietzsche en Hispanoamérica, es de agradecer que la bibliografía recoja también esa vertiente de la recepción nietzscheana.

No hay espacio para realizar una crítica de esta nueva traducción (filológica) de *Así habló Zaratustra*, acometida por el propio autor de la edición, comparándola acaso con anteriores versiones españolas de la obra. Es éste un cometido que probablemente sobrepasa mi competencia, puesto que el español no es mi lengua materna y por lo mismo sería inadecuado que arriesgara una valoración del texto español según criterios traductológicos. Me limito, pues a unas observaciones finales de carácter general. El editor-traductor resalta (115-117) como una de las novedades el manejo de la edición crítica alemana por antonomasia, la de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, vol. 4, Múnich et al.: Walter de Gruyter, 1993³ (1988²). Con esta fuente primaria su trabajo por fuerza tiene que superar a las anteriores en fiabilidad. Un simple cotejo del *Zarathustra* de la *Kritische Studienausgabe* con el texto de Hanser, ed. por Karl Schlechta en 1967 –la reimpresión de Insel sigue la edición de Hanser– evidencia lo importante que es para un traductor utilizar una buena edición; sólo en las 6 líneas del primer párrafo de “Zarathustras Vorrede” (Hanser 1967: 277; Insel 1976: 11) hay cuatro desviaciones ortográficas frente a la edición crítica: “verließ” (original: “verliess”), “ging” (“gieng”), “genoß” (“genoss”), “Morgenröte” (“Morgenröthe”). Se dirá que estas infidelidades al manuscrito original nietzscheano no afectan a la traducción en sí; pero otras imprecisiones son ya de mayor calibre, como las que encontramos en las últimas líneas de la cuarta parte de la obra (Hanser 1967: 561; Insel 1976: 331), donde sintagmas y términos que Nietzsche destacó en *Sperrdruck*, y que así aparece en la *Kritische Studienausgabe* (1993³: 408) (*Mitleiden! Das Mitleiden mit dem höheren Menschen! ... Das ... Glück? ... Werke! ... herauf nun, herauf, du grosser Mittag*), son reproducidos en cursiva (y adoptados así por Andrés Sánchez Pascual (1999: 441), Juan Carlos García Burrón (1974: 358 y 1989: 377) y José Rafael Hernández Arias (2005: 435); en la versión de Carlos Vergara (1998: 331) ni siquiera se destacan. Además, y siguiendo la edición alemana Hanser-Insel, Carlos Vergara suprime la línea en blanco previa a la frase final del texto –“Así habló Zaratustra y abandonó la cueva, ardiente

y vigoroso como el sol matutino que sale de entre montañas oscuras”—, que así pierde su distanciamiento y realzamiento frente a los pasajes anteriores, en tanto que final casi aforístico, enfatizado por la ‘señal de clausura’ del mismo Nietzsche: “Ende von Al s o s p r a c h Z a r a t h u s t r a”. Hanser-Insel omiten incluso esta marca final, lo mismo que Juan Carlos García Burrón y Carlos Vergara. Acosta es el único traductor que reproduce tanto el *Sperrdruck* como la frase de clausura y respeta la línea en blanco, un botón de muestra de una edición filológicamente respetuosa.

Margit RADERS

PAREI, Inka: *El principio de la oscuridad*. Trad. de Richard Gross. Barcelona: Acan-tilado 2007. 139 pp.

En una casa de la periferia de Frankfurt transcurren las últimas horas de vida de un anciano. Un irrefrenable reflujo de pensamientos e imágenes le acompañarán en estos momentos, despertando en él un sinfín de confusos sentimientos. Es *El principio de la oscuridad*, la segunda novela de la escritora alemana Inka Parei (Frankfurt am Main, 1967), publicada en España en 2007 por la editorial Acan-tilado.

Perteneciente a la “generación de los nietos” de la posguerra, Parei —licenciada en Filología Alemana, Sociología, Ciencias Políticas y Sinología— pretende hacer llegar al lector una visión diferente de Alemania, supliendo el abismo generacional que, a su juicio, existe en su país debido a un entorno familiar en el que no se conta-ba todo lo que se había vivido. Galardonada con el prestigioso premio de las letras alemanas, el Ingeborg-Bachmann-Preis —que distingue a las jóvenes promesas de la literatura en lengua alemana—, y con el Kelag-Publikumspreis por su ópera prima *La luchadora de sombras* (Acan-tilado, 2002), la autora trata de constatar en su última novela cómo una vida privada puede verse afectada por las huellas de la Historia. Su protagonista es un anciano enfermo y falto de reflejos, solo e indefenso, que con la edad ha ido perdiendo facultades. En el transcurso del relato el lector tiene la oca-sión de ir tejiendo la historia de la infancia, juventud y madurez del protagonista a través de los múltiples retazos que su frágil memoria trae a su pensamiento en los últimos instantes de su vida.

El anciano, que proviene de la Alemania del este, ha heredado una casa en Frank-furt de la viuda de un compañero del frente, a quien apenas recuerda. Tras sufrir una caída y lograr, no sin gran esfuerzo, llegar hasta su cama, ya en el umbral de la in-consciencia, acuden a su mente todo tipo de recuerdos, solamente interrumpidos por los extraños ruidos del mundo exterior, que tanto lo sobresaltan y desconciertan. En estas circunstancias el anciano hará balance de su vida, evocando reminiscencias del conflicto bélico, de amores pasados y de sus padres, entrelazando estos pensamientos con los acontecimientos del presente. En este proceso la autora no sólo deja entrever los sentimientos de culpabilidad que acuciaban a muchos de los excombatientes ale-manes tras la II Guerra Mundial, sino que en la agonía del anciano Parei refleja con maestría la oscuridad del llamado “otoño alemán”, cuando la Fracción del Ejército

Rojó (RAF) secuestró en 1977 al presidente de la patronal alemana, Hanns Martin Schleyer, y la agitación reinaba en el ambiente. Parei sostiene que Alemania debe recuperar la conciencia histórica, así como indagar, en este caso concreto, en el contexto donde tuvieron lugar aquellos crímenes. El protagonista de la novela cree haber reconocido a uno de los terroristas en un forastero que ha visto fugazmente. El deseo de descubrir la identidad de este hombre se convertirá en la última tarea de su vida. Al mismo tiempo, el anciano se planteará si realmente posee la capacidad de conocer en un sentido más amplio y tratará de reflexionar sobre su grado de responsabilidad en relación con su pasado, enfrentándose entonces a elementos a los que no se había enfrentado desde hacía décadas, para llegar a constatar que el olvido voluntario había dirigido la mayor parte de su existencia. Es un conflicto sin resolver en el que el ser humano se puede preguntar hasta qué punto puede llegar a conocer su vida y determinarla. *El principio de la oscuridad* es asimismo una historia sobre el tiempo y los planos temporales, cuando la vida casi ha tocado a su fin y se la contempla con la perspectiva de la distancia. En ese momento resulta posible borrar las fronteras temporales y cruzar los recuerdos del pasado con el presente.

De esta forma, con una sintaxis simple, pero repleta de minuciosas descripciones de carácter realista, la joven autora escribe esta narración de ritmo lento desde la perspectiva de un anciano, profundizando en su peculiar mundo a través del monólogo interior, obteniendo como resultado una novela fuera de lo común, densa y sobria, como el ambiente de la casa donde se desarrolla la trama.

Publicada en Alemania por Schöffling (*Was Dunkelheit war*, 2005), la misma editorial que dio a conocer su primera novela, en España ha sido Jaume Vallcorba, editor de Acantilado, quien ha apostado por la obra literaria de Inka Parei. Perteneciente al mundo editorial independiente, Acantilado se ha marcado el encomiable objetivo de recuperar viejos valores y servir de plataforma de salida para nuevos autores. No obstante, si bien cabe destacar el notable diseño de esta edición, quizás sería necesario revisar el texto en futuras ediciones, lo que, sin embargo, no resta calidad a la meritoria traducción realizada por Richard Gross.

En la presentación de *El principio de la oscuridad* Parei adelantó al público español que ya se encuentra trabajando en su próxima novela, cuya traducción correrá nuevamente a cargo de la editorial Acantilado.

Bárbara VALDÉS

RILKE, Rainer Maria: *Réquiem*. Versión española de Jesús Munárriz. Edición bilingüe. Madrid: Hiperión 2008 (poesía Hiperión, 570). 96 pp.

HEINE, Heinrich: *Radikal. Una antología*. 50 Poemas críticos, satíricos rebeldes, o revolucionarios seleccionados, traducidos, anotados y presentados por Jesús Munárriz. Edición bilingüe. Madrid: Hiperión 2008 (poesía Hiperión, 574). 192 pp.

Rilke y Heine en versiones de Jesús Munárriz

Continuando con la espléndida labor que la editorial Hiperión está llevando a cabo desde su fundación en 1975 –merecidamente reconocida por el Ministerio de Cultura en 2004 con el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial Cultural–, han aparecido en 2008 estos dos volúmenes en su emblemática colección, en primavera y verano respectivamente. Dos volúmenes completamente diferentes por su contenido que, sin embargo, responden a los centros de interés del editor y traductor. Considerando que otro de sus autores preferidos es Hölderlin, se puede deducir que prima en él el gusto por la buena poesía y que no participa de los infructuosos exclusivismos que enfrentan a los partidarios de Hölderlin con los de Heine o a los defensores de la poesía pura con los de la poesía política.

No es la primera vez que Jesús Munárriz se enfrenta a los difíciles textos de Rilke ni a los de Heine, después de erigir un monumento a Hölderlin tanto en la elección del nombre de la editorial como en su propia traducción de *Hiperión o el eremita en Grecia*, que desde su primera edición en 1976 ha alcanzado la vigésimo cuarta en 2007. De Rilke ha ofrecido al lector en castellano las versiones líricas de *El libro de las imágenes* (2001), *Los sonetos a Orfeo* (2003), *El libro de horas* (2005) y las de sus textos en prosa *La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke* (1988) y *Cartas a un joven poeta* (2004). De Heine ha traducido su obra maestra, *Alemania. Un cuento de invierno* (2001).

En la misma colección ha sido publicada, con la colaboración de otros traductores, prácticamente toda la obra importante tanto de Hölderlin como de Rilke, así como ensayos sobre ellos o aspectos concretos de sus obras y antologías de sus textos.

Las dos antologías en cuestión tienen únicamente en común el año de publicación y el traductor-editor. Del primero de esos elementos poco cabe decir; se podría aventurar la idea, en el caso de la antología de Heine, de si el editor tenía la intención de conmemorar el sesquicentenario de la muerte del autor, ya que fecha la “Presentación” en noviembre de 2006, del mismo modo que en 1994 había publicado el volumen con un título suficientemente explícito: *Poetas del poeta. A Friedrich Hölderlin en el 150 aniversario de su muerte*; tal vez haya sido pura coincidencia. Del traductor-editor tampoco puede decirse mucho a esas alturas; es de sobra conocido y su labor ha sido convenientemente encomiada, como para añadir algo nuevo. Por si alguien dudara de su preocupación por la fidelidad al sentido del texto original y por la exactitud de la palabra escogida para reproducirlo en el texto final, se le podría remitir al comentario traductológico que ofrece en la página 11 de la “Presentación” a los textos de Rilke: en un largo párrafo explica sus dudas sobre una frase que ocupa medio verso del final del segundo *Réquiem*, repasa las posibilidades que sugiere una palabra, las alternativas por las que han optado traductores anteriores de ese mismo texto y argumenta la decisión tomada,

“después de darle muchas vueltas [...] aunque manteniendo ciertas dudas”, consciente de que “la opción que tome el traductor lo convierte en forzoso intérprete, obligándole a escoger y decidir entre la polivalencia semántica rilkeana”.

También la opción de reunir en un volumen los cuatro *Réquiem*s escritos por Rilke obedece a una decisión del editor, decisión acertada —a nuestro entender— ya que el contenido invita a agruparlos, como han hecho otros editores anteriormente, aunque el autor nunca los hubiera publicado juntos; el cuarto ni siquiera lo había publicado en vida y apareció póstumamente en la primera edición de sus *Obras completas* (1927).

Los dos primeros, “Réquiem por una amiga” y “Réquiem por el conde Wolf von Kalckreuth”, escritos en 1908, en memoria de su amiga Paula Modersohn-Becker y del joven poeta y traductor suicidado a los 19 años, respectivamente, los publicó en un volumen en 1909. El tercero, “Réquiem por Gretel Kottmeyer”, lo había escrito anteriormente, en ocasión de la muerte de otra amiga, y lo había integrado en el *Libro de las imágenes* (1902). El último lo escribió poco después de la muerte de Peter Jaffe, hijo de unos amigos muniqueses, fallecido a los ocho años, en 1915.

El tema de la muerte, obviamente común a poemas encabezados con ese término, no se reduce en la obra rilkeana a los poemas aquí recogidos, sino que, como es bien sabido, forma uno de sus elementos recurrentes que con mayor o menor intensidad va apareciendo bajo diversas formas, no sólo en las *Elegías de Duino*, como ya indica su título, sino también en numerosos poemas y en la novela *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. La muerte, sin embargo, podría no ser, en sí, el objetivo final de Rilke, sino un medio para reflexionar sobre la vida, sobre las posibilidades de aprovecharla antes de que llegue la muerte, si se interpreta en este sentido el breve comentario de su novela, que escribió en la carta dirigida a Artur Hospelt, desde el castillo de Duino, el 11 de febrero de 1912: “este libro [...] sólo será satisfactorio en su esencia para aquellos que sepan leerlo en cierto modo *contra corriente*.” Y no sólo este libro, sino también los *Réquiem*s, al mismo tiempo que hacen revivir, poéticamente, a las personas que los inspiraron, pueden invitar al lector a la reflexión vital.

La antología de poemas de Heine es completamente diferente, por lo menos a primera vista; en el fondo, sin embargo, es posible descubrir algún punto común —aparte de las coincidencias mencionadas al principio—, como podría ser precisamente la reflexión vital. Pero las formas respectivas de invitar o de incitar a ello se diferencian claramente en ambos autores, Rilke centrado en los aspectos de la intimidad personal, en el ámbito privado, y Heine en las circunstancias del ámbito público que impiden la plena realización de las personas, que le impiden al hombre “ser feliz aquí en la tierra”, como reclama en *Alemania. Un cuento de invierno*.

Ya el título, y en especial el subtítulo, indican claramente que pocos de los poemas seleccionados provienen del *Libro de los cantares*, la colección de poesías románticas (o postrománticas, según el ciclo y el punto de vista del intérprete) que le abriría las puertas de la fama y que se convertiría en la imagen más conocida del

autor en medio mundo. Frente a ese tópico fomentado por una recepción interesada, esta antología se centra en la otra cara de Heine, o mejor dicho, en otras caras, ya que en su obra “se mezclan la lírica pura, el amor, el pensamiento, la filosofía, la historia, la ironía, la crítica, la política, la vida cotidiana, el entusiasmo, el sufrimiento, todo cuanto forma parte de la existencia humana, en proporciones variables, sin excluirse mutuamente”, como resume el editor en la “Presentación”.

La antología recoge 50 poemas ordenados cronológicamente, con anotaciones muy oportunas; de ellos sólo 7 forman parte del primer best-seller heineano y no precisamente los más representativos de aquella escuela, sino más bien los que ya ahí anuncian el cambio de rumbo estético del autor, que se produciría en la misma época de la preparación del mismo, incluso antes, y que justifica plenamente el título escogido. *Radikal* es lo que habría querido ser Heine, si la censura no se lo hubiera impedido, desde que descubriera que “el gran ideal”, “la gran misión” de su vida consistía en “la emancipación del mundo entero y en especial de Europa, que ha alcanzado la mayoría de edad y se libra de la férrea tutela de los privilegiados”, según afirma en el *Viaje de Múnich a Génova (Cuadros de viaje, III, 1828)*. Su innata ironía le ayudaría a esconder bajo una piel de cordero los ataques, las críticas y las sátiras, tanto en prosa como en verso, de todos los que formaban parte de “los privilegiados”, en especial la aristocracia y el clero, la famosa alianza entre trono y altar, y todos sus adláteres.

Una ironía que adopta las formas más variadas, según la ocasión, para afirmar que ya existe en la realidad lo que no es más que un deseo (como la mayoría de edad de Europa), para denunciar cualquier acción o situación originados precisamente por esa carencia que conllevaba la falta de libertad. Su afán por desenmascarar los falsos ídolos, por incitar a sus lectores a reflexionar sobre lo que aceptaban únicamente por estar avalado por la tradición, tanto religiosa como sociopolítica, debe quedar velado tras una apariencia de ingenuidad o jocosidad, para evitar las iras del arbitrario censor. Así, en las primeras poesías de la antología puede confesar su ateísmo bajo la apariencia de una cancioncilla amorosa, criticar la hipocresía de la llamada alta sociedad o, con el frecuente recurso del sueño, jugar con el buen Dios haciéndole perder buena parte de su aureola, al igual que con el trato amable con el diablo suaviza su imagen más usual.

El tono irónico puede convertirse en sarcástico cuando el tema lo requiere por su gravedad, como en el poema “A un renegado” que trasluzca su obligada conversión al protestantismo, y es más frecuente en los poemas escritos a partir de su exilio en París, que forman la parte principal de la antología. Valga mencionar como muestra “El barco negrero”, sobre el comercio de esclavos, cuestión sólo abordable desde el sarcasmo más duro, o “Los tejedores de Silesia”, que no admite más trato que la denuncia *radikal*.

El traductor anuncia en la “Presentación” su intención de publicar “algún día” una colección más amplia de poemas líricos del autor. Permítansenos recordarle que Heine, al final del *Cuento de invierno*, prometió un poema también alternativo al que ofrecía, libro que no llegó a realizar. Esperemos que no siga el ejemplo. Sería

también deseable que para una –pronta– segunda edición se corrigieran los escasos errores de tipografía en el texto original.

Jordi JANÉ

SCHILLER, Friedrich: *Lírica de pensamiento*. Introducción, traducción y notas de Martín Zubiría. Madrid: Hiperión 2009. 318 pp.

Como nos explica el mismo Martín Zubiría en el breve texto introductorio que abre su edición, esta *Lírica de pensamiento* es producto de su larga experiencia como investigador y traductor de la obra de Schiller. Entre otras aportaciones, Zubiría es responsable de un volumen compilatorio, editado también por Hiperión, en el que, junto a diversos ensayos sobre el autor alemán, se recogía también una breve antología poética. Disponer de un sólido conocimiento de la materia tratada y de tiempo insuficiente para dedicar al texto el trabajo y la atención que requiere son a menudo los requisitos que separan una buena traducción de una traducción excelente, y el presente libro no es una excepción. Los poemas recogidos en el volumen de Zubiría abarcan un amplio espectro temporal en la obra de Schiller (entre 1782 y 1805), y en su mayor parte fueron recopilados en vida del autor bajo el epígrafe *Gedankenlyrik*, del que toma su título esta antología. Un cotejo de los diferentes textos que la integran permite constatar que nos encontramos ante uno de los documentos fundamentales para la comprensión del idealismo alemán. Con soberana autoridad, el edificio levantado por la poesía de Schiller se despliega hasta adentrarse en los distintos ámbitos del *Kunstperiode*: los poemas iniciales pueden emparejarse a la exaltación revolucionaria del joven Hölderlin; *Los Dioses griegos* apunta a la visión escatológica de la historia que el autor argumentó en *Sobre Poesía ingenia y sentimental* y Friedrich Schlegel reformuló para el romanticismo; *Los artistas* se hace eco del lugar privilegiado que concede la filosofía kantiana a la experiencia estética; *El ideal y la vida* conecta con el principio goetheano de la renuncia como requisito fundamental para la plena adecuación de naturaleza y espíritu, mientras que *Nenia* enlaza con la concepción trascendental del arte que Novalis se apropiaría para impulsar una mitología de la modernidad...

Todas estas líneas temáticas confluyen en un sistema cuidadosamente organizado por Schiller durante los años en que se apartó del oficio literario para consagrarse al estudio de la filosofía. Y sin embargo, el principal interés de esta obra lírica no radica en su densidad discursiva ni en las múltiples pistas que nos brinda sobre la revolución epistemológica que estaba teniendo lugar en occidente. Su particular encanto proviene de esa mezcla entre contención e intensidad que Schiller supo imprimir a su voz poética y le hace merecedor del epíteto “clásico”. Como nos recuerda Zubiría en el postfacio del volumen, Schiller impulsó junto a Goethe una renovación del sistema poético vigente en su tiempo mediante la adopción de modelos y variantes métricas de la lírica grecolatina que aumentaban las posibilidades expresivas de la lengua alemana. El principal mérito de la traducción que se nos

ofrece es haber respetado la riqueza del original trasladando fielmente su estructura métrica y rítmica. En un esfuerzo no exento de virtuosismo Zubiría utiliza versos propios de la tradición romance que guardan analogía con las formas alemanas. Al mismo tiempo, no duda en tomarse ciertas licencias si considera que así emula mejor el efecto de la obra original, como cuando aumenta el número de sílabas en la versión española o cuando violenta la acentuación de un término para adecuarlo al esquema rítmico del verso. Su objetivo, como él mismo proclama en el prólogo, es lograr una traducción auténticamente poética en el sentido de que su lectura pueda disfrutarse de forma autónoma, no como simple explicación del texto original. Por otro lado, su versión impone al lector la exigencia de una dificultad que innegablemente contiene ya la poesía de Schiller. Así, en lugar de transcribir en una sintaxis lineal y prosaica el contenido de los versos alemanes, Zubiría explota las posibilidades que ofrece el hipérbaton en castellano para reproducir las inversiones oracionales del texto alemán. En todos los aspectos mencionados legitima su propuesta el ejemplo de la lírica española compuesta por los contemporáneos de Schiller, que Zubiría afirma tomar como referente. El esfuerzo es desde luego loable y el resultado más que meritorio, en ocasiones incluso deslumbrante, pero no por ello deja de suscitar algunas dudas el planteamiento adoptado en la traducción. En primer lugar, es un hecho conocido que en la segunda mitad del siglo XVIII el alemán literario se emancipa de la tradición retórica para convertirse en una auténtica lengua de comunicación, la lengua de Lessing, de Klopstock, o del Werther. Muy diferente es el sino de literatura española, que deberá esperar a la segunda mitad del siglo XIX para liberarse finalmente del anquilosamiento en que había quedado sumida durante el barroco. Consecuencia de ello es que la poesía de Meléndez Valdés o la de Moratín suenen más anacrónicas al oído del lector español actual que la de Schiller al alemán. Este fenómeno se hace aún más llamativo en el caso del hipérbaton, figura estilística que en el caso de la literatura española suele implicar un alto grado de artificio. Así, es evidente, por ejemplo, que en los versos: “so führt ihn, in verborgnem Lauf, / durch immer reinre Formen, reinre Töne, / durch immer höhere Höhen und immer schönre Schöne / der Dichtung Blumenleiter still hinauf -”, la continuidad de la lectura no se ve tan forzada como en la literal reconstrucción sintáctica que ofrece Zubiría: “Hacia lo alto así, por recoleta vía lo conduce, / por entre formas y sonidos siempre más puros, / por entre alturas, más altas siempre y por bellezas siempre más bellas, / de la poesía la florida escala.” Estas observaciones no pretenden mitigar el juicio favorable que a todas luces merece la labor de Zubiría, sino simplemente llamar a atención sobre cuestiones generales que afectan a la traducción de obras clásicas a nuestra lengua.

Más allá de la opinión que pueda suscitar el criterio seguido en la traducción de los poemas, donde la edición de Zubiría alcanza el grado de excelencia es en el extenso aparato de notas que sigue a la antología. Su destinatario es el lector no especializado, pero sí al menos familiarizado con el contexto literario y filosófico del idealismo alemán, es decir, el mismo lector culto y exigente al que va dirigida la traducción. Reúnen las notas opiniones de conocidos estudiosos de la materia, así como comentarios de las ediciones alemanas originales. Nada más impropio de que

reprochar a esta labor la falta de originalidad. El lector ideal que persigue la edición de Zubiría aprecia por encima de cualquier otra cosa esta recopilación coherente y clarificadora de un material al que habitualmente no tiene acceso. Las notas son siempre pertinentes y esclarecedoras, permiten emplazar los poemas en el marco histórico de una época compleja y apreciar en toda su amplitud la envergadura de los temas implicados en la lírica filosófica de Schiller. No se eluden las citas extensas si apuntan al centro de sentido en la interpretación de los poemas, y en todo momento permiten apreciar la voz del editor ordenando el conjunto de la información. De sumo interés es así mismo el artículo que, a modo de coda, expone de forma concisa y rigurosa, a la vez que amena, la situación de la métrica alemana en época de Schiller. En el siempre difuso terreno que media entre las ediciones críticas de textos vernáculos y las divulgativos de clásicos extranjeros, libros como éste deberían sentar un precedente respecto al camino a seguir. El objetivo que se traza el editor es el de una utilidad bien entendida: no sólo mostrar, sino además hacer entender al lector una obra sobre la que sucesivas generaciones han depositado ya su conocimiento.

Germán GARRIDO

SCHWARZENBACH, Annemarie: *Todos los caminos están abiertos*. Traducción de María Esperanza Romero. Minúscula: Barcelona 2008. 182 pp.

El público de habla hispana cuenta desde finales del pasado año con una nueva traducción de una obra de Annemarie Schwarzenbach a nuestra lengua. Y es que la recuperación de la obra de esta autora relegada al olvido hace ya muchos años está teniendo lugar no sólo en su propio país, donde por fin se ha reconocido el valor de su escritura, sino también a nivel internacional, como viene a demostrar la presente edición.

Las causas de este olvido de la que puede ser considerada como una de las escritoras de mayor talante de su época —una época, por otro lado, no exenta de condicionamientos sociales y políticos contrarios de principio a fin a una naturaleza como la de Annemarie (estamos hablando de los años del ascenso del nacionalsocialismo al poder y de un entorno social de raigambre militarista y progermana)— han tenido mucho que ver seguramente con su propia biografía, pues su madre, Renée Wille, que nunca compartió con la que hubiera sido su hija favorita sus ideas políticas ni sus tendencias sexuales, y su abuela, la esposa del famoso general Wille, se encargaron de eliminar todo su legado antes de que la heredera legítima, la amiga a la que Annemarie había confiado todos sus escritos, pudiera recogerlos y librarlos de la desaparición. La falta, pues, de material de estudio y análisis, unida al desinterés que durante muchos años ha habido en los medios literarios por la literatura suiza de este periodo en general, y por la de Annemarie Schwarzenbach en concreto, hace que ahora el interés por la obra de esta genial escritora esté viviendo una especie de renacimiento, iniciado con la edición de su obra completa y con la publicación de muy diversos estudios sobre su vida y su obra.

Pues, ciertamente, la obra de Annemarie no puede entenderse sin conocer su biografía y los condicionamientos por los que hubo de pasar ya desde muy niña. Nacida en el seno de una familia inmensamente rica, marcada por el militarismo de su abuelo, Annemarie vivió una infancia diferente a la de otros niños de su edad que la condicionaría, sin duda, para el resto de su vida. Aun siendo la favorita de su madre, ésta se empeñó en vestirla como a un niño y tratarla como a un pequeño soldado; tiempo después, cuando Annemarie pusiera de manifiesto sus tendencias homosexuales, su madre le negaría toda la comprensión que ella hubiera esperado en una difícil situación, y que ella misma ya de antemano sabía imposible. Pero no sólo eso: su relación con sus mejores amigos, Erika y Klaus Mann, su apoyo a la causa comunista que ellos defendían en el exilio en Suiza, su decisión de contraer un matrimonio de conveniencia con el diplomático francés, también homosexual, Claude Clarac, su adopción de la nacionalidad francesa y su adicción a las drogas, la alejaron definitivamente de un entorno familiar que la persiguió sin cesar hasta el final de sus días, destruyendo cualquier testimonio de una vida considerada por ellos como irregular. Estos pequeños detalles, mencionados al vuelo, pueden dar al lector una idea de la personalidad de esta escritora y del porqué del olvido de su obra durante un largo periodo de tiempo.

Lo cierto es que, a pesar de sus problemas familiares, Annemarie tuvo la posibilidad de disfrutar en aquella época de una serie de privilegios vetados a mujeres de otras clases sociales, privilegios que le otorgaron una independencia y una libertad de acción que, de otro modo, tal vez jamás habría podido tener. De este modo, Annemarie, apasionada conductora, recorrió unos territorios poco conocidos en aquella época, y de los que realizó unas descripciones poco comunes por intimistas, pero que ponen al descubierto no sólo la realidad de un entorno muy distinto al suyo, sino también a la persona que lo escribe. La atracción que la autora sintió por Oriente Medio y los diversos viajes que allí realizó está recogida en varias de sus obras, como el diario de viaje *Winter in Vorderasien* (1934), el volumen de relatos *Bei diesem Regen* (1934/35), las narraciones de *Falkenkäfig*, no conservadas hoy en su totalidad, las contenidas en el volumen *Tod in Persien* (1935/36), ya traducido al español en 2003 también por la editorial minúscula, y la titulada *Das glückliche Tal* (1940). Hastiada de Europa y del ambiente opresivo en el que vivía, Annemarie decidió buscar un nuevo espacio que encontró en aquellas tierras, entonces inhóspitas, pero que para extranjeros y diplomáticos ofrecían unas condiciones de vida bastante mejores que para la población autóctona.

La obra que se ha vertido a nuestra lengua en esta ocasión es una de las más interesantes de esta autora sin par: *Todos los caminos están abiertos*. Los relatos de carácter periodístico son el resultado del viaje que Annemarie llevó a cabo a Afganistán junto con Ella Maillart (1903-1997), quien le propuso iniciar tal empresa en 1938, justo cuando la joven escritora se encontraba en la clínica de Yverdon sometándose a un tratamiento de desintoxicación de la morfina, a la que fue adicta durante buena parte de su vida. Una vez en casa, ya en el fatídico año de 1939, ambas decidieron por fin poner en práctica la idea a la que tantas vueltas habían dado, pues contaban con los medios suficientes como para realizar el viaje. Los preparativos

fueron más exhaustivos que en ninguno de los anteriores, sobre todo en lo que a la elección de los medios técnicos (coche, cámaras, máquinas de escribir y demás) se refiere, además de todo lo relativo a la documentación necesaria. Ciertamente, el viaje no fue fácil: dos mujeres viajando solas en coche por países musulmanes, poco acostumbrados a ver mujeres sin velo por la vía pública, no dejó de plantearles algunas dificultades, que casi siempre pudieron resolver gracias al pasaporte diplomático de Annemarie. Pero las dificultades también vinieron de dentro, pues la relación entre ellas, sus distintos puntos de vista respecto de la religión, la política, el amor y la vida en general, las llevó a distanciarse cada vez más, e incluso a realizar el viaje de vuelta desde la India por separado.

En cualquier caso, Annemarie descubrió en este viaje un mundo maravilloso, al margen de los males de la civilización, que ejerció sobre ella una fascinación muy superior a la de cualquier otro de los que había conocido con anterioridad. Así, los textos que componen el volumen son textos en los que se describe con gran sutilidad lo ajeno enfrentado continuamente a lo propio, donde se presta más atención a lo externo que a lo interno, aun cuando precisamente por ello lo que se traduce de principio a fin no es más que una de las grandes constantes de la obra de esta autora: el intento de encuentro con el propio yo, algo que, por lo general, sólo ocurre en el enfrentamiento con lo desconocido, esto es, con el no-yo.

Durante el viaje de regreso en barco, Annemarie repasó el viaje y escribió prácticamente un artículo por día. Pero al regresar a Suiza la publicación de los textos resultó más difícil de lo esperado, puesto que la actualidad de la guerra interesaba mucho más a cualquier periódico que unos cuadros de viajes de carácter exótico. Poco a poco, logró publicar algunos de ellos junto con algún reportaje fotográfico, al tiempo que recibió también varias invitaciones para pronunciar conferencias al respecto en la sociedad geográfica.

Annemarie murió joven. Un golpe en la cabeza ocasionado al caer de una bicicleta la postró en un coma del que salió a duras penas para morir unas horas después. Su vida atormentada nos ha dejado una obra excepcional que es una buena muestra de la literatura suiza del periodo de entreguerras, un periodo prácticamente olvidado en el ámbito de los estudios literarios, pero que cuenta con un buen número de autores y obras que, seguramente, seguirán dentro de muy poco tiempo la estela iniciada ya con *Muerte en Persia* y *Todos los caminos están abiertos*, dado el interés actual por esta época y esta autora desconocida. De haber vivido más tiempo, seguramente Annemarie nos hubiera legado un testimonio completísimo de su tiempo y de los espacios que su alma viajera le llevó a recorrer, y precisamente por ello nos dejó “todos los caminos abiertos”.

Isabel HERNÁNDEZ

SEGHERS, Anna: *La excursión de las muchachas muertas*. Traducción de María Alonso Gómez. Barcelona: Bruguera 2007. 160 pp.

Si se tiene en cuenta la gran importancia de la obra de Anna Seghers (1900-1983), resulta bastante decepcionante considerar la escasa recepción que ha tenido en nuestro ámbito lingüístico. Tan sólo cuatro de sus obras han sido traducidas al castellano: las novelas *La revuelta de los pescadores de Santa Bárbara*, *La séptima cruz*, *Tránsito*, y la colección de relatos aquí reseñada, *La excursión de las muchachas muertas*.

La figura de Seghers es especialmente singular puesto que su periplo vital y su producción literaria han coincidido con las principales etapas de la literatura alemana del siglo XX. Así, fue testigo de ambas Guerras Mundiales, la República de Weimar, el ascenso y triunfo del nazismo, el exilio y la construcción y establecimiento de la República Democrática Alemana, de cuya Asociación de Escritores fue presidenta durante más de dos décadas. Sus textos más significativos giran en torno a dos temas: el compromiso político de izquierdas y las causas y consecuencias del régimen nacionalsocialista. Las tres narraciones breves contenidas en este volumen publicado por la editorial Bruguera, *La excursión de las muchachas muertas* (1943), *Cartas a la tierra prometida* (1945) y *El fin* (1948), están escritas durante el exilio o justo después de la contienda y abordan, si bien desde perspectivas muy diferentes, tanto temática como formalmente, la tragedia colectiva que vivió Alemania en los años treinta y cuarenta.

El primer relato tiene tintes claramente autobiográficos: la narradora, Netty (nombre real de Anna Seghers), recuerda en su exilio mexicano la excursión que realizó con sus compañeras de clase varias décadas antes. Esto le sirve de pretexto para presentar las dispares biografías no sólo de sus amigas sino también de otra personas de su ciudad natal, cuya existencia se vio truncada, si bien de maneras muy diferentes, por la irrupción del régimen de Hitler y la subsiguiente Guerra Mundial. El ambiente desolador y agobiante del país centroamericano propicia un ensoñamiento que, casi a modo de espejismo, trae de nuevo a la vida fantasmas de otra época. Leni, Marianne, Nora, Lore, Ida, todas estaban muertas, independientemente del camino que las circunstancias históricas les habían obligado a escoger. El recuerdo, que en un determinado momento ya no es capaz de distinguir el presente del pasado, reconstruye el idilio que fue destruido por el nacionalsocialismo. La variopinta paleta de historias personales relatadas da muestra de cómo la ideología impuesta por el NSDAP consiguió inocularse en toda una sociedad sin dejar lugar a la salvación: las chicas muertas sucumbieron bien al mecanismo represivo del sistema, bien a su creencia y participación en el mismo.

Cartas a la tierra prometida narra de modo sucinto la historia de varias generaciones de una familia de judíos de origen polaco. Los protagonistas son Nathan Levi y su hijo Jakob. El primero decide emigrar a Palestina ya antes de la Segunda Guerra Mundial, mientras que el segundo alcanza fama y prestigio en París como oculista. Ambos siguen unidos mediante un intercambio epistolar que continuará incluso después de la prematura muerte del doctor, quien legará a su viuda un fardo de cartas que habrá de enviar periódicamente a su suegro para que no conozca el fallecimiento de su hijo. Queda establecido, pues, un vínculo que va más allá de la muerte, uniendo generaciones con inclinaciones, deseos y perspectivas diferentes. Sin embargo, el

final, marcado por el Holocausto o por la vejez deja poco lugar para la esperanza, de la que la tierra prometida es símbolo. Anna Seghers recuerda así sus orígenes semitas (su familia era judía ortodoxa) y aborda de una manera singular el tema del sionismo.

La tercera narración, *El fin*, tiene como protagonista a Zillich, personaje que ya había aparecido en *Das siebte Kreuz*. Este campesino violento, sádico y brutal, verdadera encarnación del carácter fascista, había encontrado una perfecta salida a sus pulsiones encargándose de la vigilancia y de las ejecuciones en un campo de concentración. Ahora, en los primeros momentos de la posguerra y tras ser reconocido por un antiguo prisionero, él se convierte en el perseguido, en aquél contra quien se vuelve la sociedad que comienza a recuperarse del horror. Su huida es un doble fresco, en el que, por un lado, se retrata la psicología del personaje principal y, por otro, se describen los distintos tipos que recorrían una Alemania plagada de ruinas aún humeantes y de heridas que tardarían años en comenzar a cicatrizar. La obra constituye una especie de contrapunto especular de *Das siebte Kreuz*, presentando una acción paralela (la fuga) y pasajes análogos (las escenas en la iglesia de Braunsfeld y en la catedral de Mainz, respectivamente), si bien en dos contextos totalmente diferentes. El suicidio de Zillich (acaba ahorcándose) adquiere pleno sentido si se recuerda el final al que eran destinados los presos que se habían escapado del campo de concentración en la citada novela.

La excursión de las muchachas muertas, en una excelente traducción de María Alonso que solventa con acierto las dificultades del estilo de nuestra autora, presenta tres magníficas narraciones que presentan otras tantas perspectivas sobre los momentos más duros de la historia europea del siglo XX: temas como los bombardeos aliados, las historias personales de la gente del pueblo y el destino judío son abordados de un modo que anuncia el tratamiento que les daría bastantes años más tarde W. G. Sebald.

Confiamos en que esta publicación contribuya a difundir más en nuestro país la injustamente poco conocida figura de Anna Seghers, a la espera de la traducción de otras obras suyas de indudable interés como *Die Toten bleiben jung*, *Die Hochzeit von Haiti*, *Das Licht auf dem Galgen*, *Das wirkliche Blau* y su tesis doctoral *Jude und Judentum im Werk Rembrandts*.

Santiago SANJURJO

STERNHEIM, Carl: *Las bragas*. Traducción de Pino Valero. Madrid: Cátedra 2009. 137 pp.

Aunque Carl Sternheim (1878-1942) y, más concretamente esta obra *Las bragas* (*Die Hose*, 1911), no debería ser del todo un desconocido para el público español, ya que según se cita en el prólogo de la presente edición, se sabe de algunas representaciones puntuales sin edición publicada del texto, así como de alguna traducción al español en México, lo cierto es que la realidad se aparta un poco de esta supuesta teoría. Sternheim es todavía una incógnita por resolver para el lector en lengua espa-

ñola, de manera que por este mismo motivo, la nueva traducción se acoge como novedad y, si bien no es de hecho la primera, si puede considerarse a efectos prácticos como tal. Sin lugar a dudas, la aparición en un sello editorial importante le puede asegurar a su autor la pervivencia y recepción que merece y, aunque una única obra no es suficiente para evaluar y poder juzgar objetivamente a un artista, sin embargo, sí puede ser un punto de partida para conocerlo. Al presente texto le acompaña una extensa introducción, tal y como es frecuente en todos los volúmenes de la colección Letras Universales de la editorial Cátedra, en la que Pino Valero (traductora y editora) estudia a grandes rasgos algunos de los aspectos más importantes del autor y de su obra, así como de la recepción e importancia de ambos en la España y en la Europa del siglo XX.

Carl Sternheim es uno de esos autores eclécticos partícipes del famoso movimiento de la «Avant-garde» del primer tercio del siglo XX, en el que nos encontramos a múltiples artistas con una serie de problemas comunes y una misma necesidad de expresión por el arte. La crítica literaria tradicional lo ha enmarcado con frecuencia dentro de los autores teatrales del Expresionismo, aunque últimamente son más las voces discrepantes que lo ponen en duda. Si bien es cierto que comparte muchos rasgos con todos estos autores expresionistas, hay quizá dos hechos que lo apartan un poco de todo este grupo. En primer lugar, es uno de los pocos autores que ha sobrevivido al Expresionismo: los intentos de experimentar llevaron a muchos escritores a redactar obras teatrales prácticamente irrepresentables por sus extravagantes construcciones literarias, exigencias escénicas o contenidos argumentales; en el caso de Sternheim, todo esto parece salvarse con éxito y todos los experimentos parecen poder enmarcarse dentro de lo “normal”, de modo que, gracias a esto, se han podido seguir representando sus obras con más o menos frecuencia desde su estreno. No es por lo tanto un autor de dramas “para ser leídos”, sino que también pueden ser representados. A este hecho, hay que añadirle en un segundo lugar una herencia naturalista importante. No se puede considerar a Sternheim un autor naturalista, pero sí se le pueden reconocer diferentes rasgos que lo pueden enlazar con él y que además hacen que su recepción a los ojos del lector moderno resulte más atractiva. Entre estos rasgos, se pueden destacar el retrato fiel de los acontecimientos y de la sociedad guillermina en que se ambienta la acción, una prosa real y diferente para cada uno de los protagonistas, así como una mentalidad determinista en su obra que, no vinculadamente, pues como veremos nada sucede como ha de suceder, plantea una visión de los problemas que recuerda a autores como Arno Holz o Gerhart Hauptmann. Sin embargo, diferentes características apartan a Sternheim de lo “naturalista”. Paradójicamente, la sociedad que está reflejando con una mirada crítica (la sociedad guillermina de comienzos del siglo XX) no se ve debilitada, sino más bien fortalecida. La presentación de contrastes que tenemos en *Las bragas* del Ideal Guillermino en la figura de Theobald Maske frente al espíritu del poeta romántico en Frank Scarron, parece decantarse finalmente por una victoria del primero, pero, a pesar de esto, el sentimiento de alabanza se ve desvirtuado nuevamente por una doble moral del protagonista por el que, de forma casi sorprendente, muestra en escena todos sus defectos. No es para nada arbitrario el hecho de referirse al prota-

gonista del libro hablando de una doble moral: el nombre que le da Sternheim, «Maske», no parece querer ir en otra dirección.

La trama argumental de *Las bragas* es fácil de resumir. El título de la obra viene dado por el fatídico acontecimiento desencadenante de la obra, en el que se ven inmersos Theobald y su mujer Luise, al perder ésta su ropa interior en medio de la vía pública. Como consecuencia de este hecho, Scarron y Mandelstam acudirán a casa de los protagonistas para alquilar una habitación y poder así conquistar el corazón de Luise. El título de la pieza teatral llamó ya la atención especialmente el día de su estreno (privado en 1911, público en 1913) teniendo que llamarse por motivos de censura *Der Riese*. La obra en sí es también altamente provocativa y avanzada para su tiempo. La temática sexual hace aparición en más de una ocasión, a la vez que otros muchos temas delicados son traídos a colación sin ningún reparo: violencia del marido con su mujer, infidelidades, antisemitismo, intereses y envidias particulares, así como toda una serie de prototipos sociales propios de la época. El retrato de todos los personajes y sus múltiples defectos no se ve como anteriormente en el naturalismo o en otras obras expresionistas con sucesivas y desmesuradas acotaciones teatrales; en *Las bragas*, estas escasean más bien, de manera que prácticamente todo lo que podemos saber de los protagonistas lo conocemos por medio de los otros personajes y por su lenguaje. Llama especialmente la atención el esmerado cuidado que pone Sternheim en el registro de cada uno de sus protagonistas, ya que a todos les dota de unos rasgos de habla diferentes. En la obra nos encontramos, así pues, los contrastes abismales entre la prosa fría y directa de Theobald frente al enrevesado barroquismo de Scarron, un lenguaje algo más bajo y descuidado de Deuter, o una hipercorrección histriónica en el caso de Mandelstam.

Todos estos elementos son dificultades y obstáculos que, no sin falta de elogio, quedan bien resueltos en la traducción al español. Como es obvio, en el paso del alemán a nuestra lengua se pierde bastante del texto original; sin embargo, en muchos de estos momentos concretos aparece una pequeña nota explicativa a pie de página de manera que, gracias a una anotación puntual, el lector puede hacerse una idea de un determinado giro lingüístico o juego de palabras, tener constancia en algún momento de que está leyendo un canto o refrán popular, así como reparar en la posible socarrona doble interpretación de algún diálogo. Del mismo modo, se puede ver con bastante transparencia la diferencia de registros de todos y cada uno de los protagonistas. El alemán de Sternheim es bastante genuino y característico, en más de una ocasión se cita la frase del propio autor en el prólogo de su obra refiriéndose al estilo de su obra redactada «in einem kahlen Deutsch», y de esto da buena cuenta la traducción y la introducción correspondiente. En cerca de cincuenta páginas, Pino Valero recopila múltiples noticias y apuntes teóricos de la vida y obra de Sternheim que son, sin lugar a dudas, un documento interesante e importante para poder contextualizar a un autor a priori desconocido en lengua española. Como es natural, la introducción facilita la comprensión de la obra y permite un mayor disfrute con su lectura, a la vez que despierta también la curiosidad y aviva la esperanza de poder leer quizá en algún momento las otras tres obras que constituyen el citado ciclo de la «Maske-Tetralogie», *Der Snob*, 1913 y *Das Fossil*.

STIFTER, Adalbert: *Verano tardío*. Traducción de Carmen Gauger. Valencia: Pre-Textos 2008. 889 pp.; *Abdías*. Traducción de Carlos d'Ors. Madrid: Nórdica 2008. 125 pp.; *El sendero en el bosque*. Traducción de Carlos d'Ors. Madrid: Impedimenta 2008. 154 pp.; *Brigitta*. Traducción de Ibon Zubiaur. Madrid: Bartleby 2008. 95 pp.

Pocas veces los editores españoles ponen sus ojos en los grandes autores del Realismo alemán. Por ello no deja de resultar atractivo el fenómeno editorial con el que el lector se ha visto sorprendido este año, puesto que ni más ni menos que cuatro obras diferentes del austriaco Adalbert Stifter (1805-1868) han visto la luz en nuestra lengua, aunque no agrupadas en ninguna colección, sino en cuatro editoriales diferentes y en versión de tres traductores. Hasta ahora sólo contábamos en España con una selección de los estudios que componen *Piedras de colores*, llevada a cabo para la colección Letras Universales de Cátedra por el difunto Juan Conesa, el mejor especialista en la obra de Stifter en España. Unos años antes Cupsa había reeditado también la traducción de la gran novela de formación *Der Nachsommer*, que, con el poco acertado título de *El veranillo de San Martín*, hiciera Mercedes Conill para Planeta, con un estudio introductorio de Jaime Cerrolaza.

Stifter era para el público de habla hispana un absoluto desconocido, y ello cuando, en realidad, se trata de uno de los más grandes escritores en lengua alemana, y su gran novela de formación, que ahora ve la luz con el título más acertado de *Verano tardío* (no resulta fácil entender el porqué de la supresión del artículo "el"), ha sido considerada por autores de la talla de Nietzsche como la mejor novela de la literatura alemana. Siendo esto así no dejaba de sorprender que de la inmensa producción en prosa de este autor los editores no se atrevieran a publicar en nuestro país sus obras más representativas. Curiosamente, la selección que ahora presentan estas cuatro editoriales viene a subsanar esta gran laguna, aunque con el peligro que supone para cualquier autor, eso sí, tan grande dispersión editorial, sobre todo por los matices tan diferentes que presentan las traducciones en función de quien lleve a cabo la versión hispana.

Perteneciente al grupo de escritores que pasarían posteriormente a la historia de la literatura como constituyentes de un periodo de características decididamente conservadoras, el *Biedermeier*, Stifter, al igual que el resto de autores de la burguesía tradicionalista adoptó siempre una postura radicalmente contraria al espíritu prerrevolucionario de 1848, representado por los jóvenes escritores de ciudad. Su vida retirada en el campo, su aislamiento, su intento de conciliar realismo e idealismo, dio como resultado una ingente obra determinada por valores como la religión, el Estado, el hogar, la tierra de origen y la familia, ensalzadores todos ellos de lo tradicional y lo local, hecho que tal vez en algún momento pudiera representar un impe-

dimento para que su obra fuera conocida más allá de las fronteras de su Bohemia natal, donde Stifter pasó prácticamente toda su vida. Al igual que la práctica totalidad de los escritores de este movimiento, Stifter comenzó a escribir a una avanzada edad con una intención claramente didáctica, aunque no dirigida hacia el campesinado o cualquier otra clase social concreta, como era el caso, p.ej., de Jeremias Gotthelf, sino de forma mucho más idealizada, hacia el individuo en general. Esta idealización se percibe en toda su obra en la elección de un léxico y unas expresiones bien diferenciadas, con las que se aleja de la realidad cotidiana adentrándose en la tradición idealista. Tan alto grado de idealización se debe tal vez a la educación recibida por el joven Stifter en la abadía benedictina de Kremsmünster, pues los monjes vieron en él a un posible futuro miembro de la comunidad y dirigieron su educación en este sentido, apartándolo de todo aquello que representara pena, dolor o sufrimiento. Su carácter introvertido, por otro lado, se puso de manifiesto ya en su época de estudiante de Derecho en Viena, donde, junto a sus primeros cuadros (Stifter pensaba que su verdadera vocación artística era la pintura), escribió también sus primeros textos en prosa. El miedo que sentía ante los exámenes finales le impidió presentarse a ellos, de modo que, por no haber concluido los estudios, tuvo que ganarse la vida como preceptor particular durante muchos años, actividad que, evidentemente, desarrolló su capacidad didáctica.

Idealismo y didactismo, pues, son las dos características que definen ya desde su primera narración, *Der Kondor* (1840), la que será su gran obra literaria, recogida fundamentalmente en los seis volúmenes de novelas de sus *Studien*, publicados entre 1844 y 1848, así como su gran novela de formación *Der Nachsommer* (1857) y la gran novela histórica *Witiko* (1865-1867). De las narraciones de sus *Estudios* aparecen ahora tres en español: *Brigitta*, *El sendero en el bosque* y *Abdías*. No es esta última una de las más conocidas obras de su autor, y, sin embargo, no por ello deja de ser representativa de su literatura, pues también aquí un protagonista se ve enfrentado a un destino aciago, que soporta de manera estoica, en el que se cruza un acontecimiento inesperado que da a su existencia un cariz que no había tenido hasta entonces y que, cual rayo de luz, iluminará su anodina vida hasta el fin de sus días. En el caso de Abdías, se trata de una hija cuya existencia desconocía; en el de Tiburius Knight, el protagonista de *El sendero en el bosque*, es una joven campesina que recoge fresas en el bosque la que cambiará radicalmente la vida del obsesivo e hipocondríaco personaje. Abdías, dotado de una fuerza casi sobrehumana para sobreponerse a la desdicha, es la antítesis de Tiburius, que nunca se ha dejado asaltar por ella; no obstante, ambos reconocen a través de ese inesperado giro de la acción tan propio de la novela corta que existe una felicidad mucho mayor que la basada en cosas materiales.

Si bien estas dos narraciones suelen pasar un tanto desapercibidas en los manuales de literatura alemana, no ocurre lo mismo con *Brigitta*, de la cual se resalta siempre la capacidad del autor para la configuración del personaje poco común para la época de una mujer protagonista independiente, así como de su relación con el hombre que la ama. También en esta novela la belleza interior, no la física o material, se erige en el *leitmotiv* de la obra y en el punto de origen de todas las reflexiones al

respecto, puestas aquí en boca de un narrador que, con la experiencia de los años, recuerda un acontecimiento de su juventud: de joven emprendió en una ocasión un viaje a pie hacia el este de Hungría para visitar en sus posesiones de Uwar a un tal Stephan Murai, un anciano oficial, a quien había conocido tiempo atrás en Italia. Este oficial, a pesar de haber sido siempre el centro de atracción de todas las mujeres, jamás se había dejado atrapar por ninguna. Es Murai quien cuenta al narrador la historia de Brigitta, una mujer excepcional, que ha conseguido reavivar las tierras de Uwar, a pesar de haber sido siempre marginada por su familia por su fealdad, un hecho que, evidentemente, la había llevado a convertirse en una persona solitaria e introvertida. Murai pronto descubre la belleza interior de Brigitta y se casa con ella. El matrimonio pasa por algunas desavenencias y Brigitta se marcha con su hijo a sus tierras de Uwar, adonde con el tiempo le sigue Murai para trabajar el campo, tal como está haciendo ella. Con el tiempo llegan a renovar su amistad y ésta aumentará hasta convertirse de nuevo en la unión antes interrumpida cuando su hijo es herido por un lobo.

La técnica narrativa de Stifter, con sus amplias descripciones de paisajes y de escenas de la vida cotidiana, unidas al uso de la estructura de la novela corta, contribuyeron sin duda al éxito de *Brigitta*. La tragedia de la protagonista está precisamente en el enorme contraste existente entre su fealdad exterior y su belleza interior, su gran calidad como persona, un carácter que aparece desarrollado en todos sus matices, sobre todo en el psicológico, a través del cual el autor hace ver no sólo la idea de que la belleza del alma es más importante que la del cuerpo, sino también que una vida activa basada en la tierra y en los propios principios es lo único capaz de proporcionar felicidad total al individuo.

La felicidad, la armonía entre el individuo y el entorno que lo rodea, pueden entenderse como el *leitmotiv* de la producción de Stifter, y que él mismo denominó como “sanftes Gesetz”. Esta ley de lo apacible, la ley de la grandeza de las cosas que aparentemente no tienen importancia, vuelve a constituir el eje de su gran novela de formación, *Verano tardío*. La modificación en el título de la traducción es más que acertada, puesto que Stifter no se refiere con esta metáfora más que al verano de la vida que el barón Von Risach, coprotagonista de esta gran novela, está viviendo no en los años de su madurez, como hubiera sido de esperar, sino al final de su vida. Aquí, el escritor austriaco desarrolla un cuadro de su concepción ideal de la vida, siguiendo el modelo de formación propuesto por Goethe en su *Wilhelm Meister*, en esta ocasión a través del personaje central de un joven que, siguiendo el modelo de Risach, ha de convertirse en un hombre tranquilo, capaz de llevar una vida sencilla y admirar la belleza, todo ello en armonía con la naturaleza y la sociedad. La obra es, por definición, un modelo de renuncia a la pasión y el ardor de los románticos y una afirmación del ideal de personalidad propugnado por la estética clasicista. Tal vez por ello *Verano tardío* sea, junto con el modelo canónico del *Wilhelm Meister* de Goethe, la única novela de formación que ofrece un final feliz, o lo que es lo mismo, que presenta la integración social del individuo como un hecho factible, siempre que se atienda, eso sí, a esta ley de lo apacible.

El auténtico motor de la obra no es aquí, como cabría esperar, el proceso de formación del joven protagonista, Heinrich Drendorf, sino la historia de la vida de Risach, relatada por él mismo. Él es el verdadero guía de Heinrich en su proceso formativo, así como el personaje que articula la novela, pues con sus experiencias es el único capaz de determinar el camino que otros han de seguir para lograr una vida plena, tal como la que él está viviendo en ese “verano tardío”. Stifter dota al personaje de Risach de numerosos elementos autobiográficos y dibuja en su figura un prototipo de sí mismo, esto es, del personaje que a él le hubiera gustado ser en sus años de madurez: un anciano acomodado, dedicado, tras haber vivido una vida plena, a coleccionar cosas bellas, educando a un joven en los valores del Humanismo y disfrutando del amor y la amistad de la única mujer que ha desempeñado un papel importante en su vida. Todo lo contrario de aquello que el autor hubo de vivir en realidad: desde las penurias económicas, hasta el desgraciado amor por Fanny Greipl, la hija de un comerciante, y todo ello porque, a diferencia de su protagonista, Stifter siempre se sintió incapaz de encontrar una profesión adecuada a la vida burguesa. Su matrimonio con Amalie Mohaupt fue un fracaso, y también lo fue su función como tutor, pues su hija adoptiva, Julianne, acabó suicidándose. Stifter murió plagado de problemas y conflictos internos, aquejado de una cirrosis hepática, que, a la manera romántica, él mismo decidió abreviar con su propia mano.

Isabel HERNÁNDEZ

WALSER, Robert, *Escrito a lápiz. Microgramas III (1925-1932)*. Siruela: Madrid, 2007. 359 pág. Traducción de Rosa Pilar Blanco.

Con la publicación de este tercer volumen, Siruela culmina la edición en lengua española de los «microgramas» de Robert Walser, uno de los conjuntos literarios más geniales, a la vez que enigmáticos de la literatura universal. Escritos entre los años 1924 y 1932, poco antes de que Walser abandonara definitivamente la escritura, los «microgramas» —denominación escogida por los estudiosos de su obra para definir un tipo de escritura minúscula (los signos no exceden nunca de los 3 mm.) e ilegible a primera vista— constituyen uno de los fenómenos literarios más curiosos de todos los tiempos. El conjunto de más de cuatro mil hojas sueltas —casi todas ellas papeles en sucio escritos en los márgenes y en los espacios libres— que a muchos críticos pareciera en un principio un mero garabateo indescifrable, resultó ser, tras los análisis y el metódico trabajo iniciado por Jochen Greven y continuado posteriormente por Werner Morlang y Bernhard Echte durante diecisiete años, un conjunto de reflexiones, diálogos, textos breves en prosa, poemas y dramas en verso, además de una novela.

Todos los «microgramas» fueron escritos a lápiz tras la crisis del escritor con la pluma, y suponen lo que podría denominarse como testamento literario del autor. Y es que durante todo el decenio de los años 20, Walser, tras la mencionada crisis,

había comenzado a utilizar el lapicero como útil gráfico, dado que la pluma le producía un tedio indescriptible. Aunque continuó escribiendo narraciones cada vez más breves, en las que no se percibe en absoluto el más mínimo rasgo de la esquizofrenia que padecía, dio comienzo también a la redacción de unos textos para los que utilizó una variante en miniatura de su propia letra, que, a simple vista, no daba la impresión de ser un conjunto de textos descifrables.

Si los dos volúmenes anteriores recogían textos de carácter más o menos homogéneo, este tercer volumen recoge todas las obras en prosa que quedaban anotadas en las restantes hojas, cuyo tamaño y calidad varía desde una tarjeta de visita o las fajas en las que Walser recibía la prensa, hasta folios en octavo. No puede hablarse, pues, en ningún caso de textos compuestos siguiendo las pautas convencionales de la escritura, ni siquiera en lo que a la utilización de papel convencional se refiere. Interesante en este volumen es, sin embargo, el hecho de que en él se recogen hojas escritas entre 1932 y 1933 y que bien pudieran ser los últimos textos escritos por Walser. Característico de los que se incluyen en este tercer volumen es el hecho de que la escritura de Walser llega a tener un tamaño mucho más reducido que en los anteriores, hecho que, de forma progresiva, dificultó sobremanera las labores de desciframiento e interpretación. A través de esta reducción, no obstante, se pone de manifiesto el enorme escepticismo lingüístico del autor, al que el propio lenguaje le resultaba fútil y artificioso y tan ridículo como sus propios intentos por superar esa artificiosidad. Y a pesar de ello, los textos que se recogen en este conjunto de microgramas son de una belleza que recuerda en todo momento las hermosas reflexiones y las detalladísimas descripciones que se recogen en sus volúmenes de narraciones breves.

Aun con todo, la presente colección de microgramas abunda en textos de características muy similares a los contenidos en los dos primeros volúmenes, a través de los cuales se perciben los temas que formaron parte del conjunto de la obra de su autor: el gusto por el paseo y las reflexiones que éste suscita respecto de los temas más diversos, lo absurdo de las imposiciones sociales, las dificultades para encontrar un lugar en el entorno social, la lucha entre el individuo y el entorno, el amor y su sinrazón, y un largo etcétera, unidos todos ellos por un tipo de escritura detallista y detallada, minuciosa y metódica, en la que destaca el gusto por lo pequeño, hecho que pone de relieve uno de los rasgos definitorios de la literatura suiza frente al resto de las literaturas escritas en lengua alemana: el gusto por el uso del diminutivo y por la descripción de todo lo que es pequeño, lo que conlleva una clara reducción lingüística, rasgo estilístico éste, del que Walser demuestra un dominio exquisito en todos sus textos, pero de manera muy especial en los microgramas.

En cualquier caso, son también un buen exponente de las muchas dudas que el propio autor sentía ante el fenómeno literario, ante su propia escritura: “Otra vez esta pequeña prosa, estas digresiones y rodeos, estas carteritas de ir al colegio y taconitos de muchachitas. ¿Saldrá agradable, cómoda, edificante, satisfactoria esta exposición femenina? La pregunta se responde por sí sola. En lugar de cobrar ánimo y escribir un libro de feria entero, sólo abordo continuamente deditos de uñas pintadas, es decir, sólo surgen incesantes y míseros poemillas” (p. 54).

No es de extrañar que el conjunto de la obra de Robert Walser esté siendo hoy en día objeto de revisiones y nuevos estudios, así como de numerosas traducciones a otras tantas lenguas, pues sus técnicas compositivas se avienen a nuestra época mucho mejor que los experimentos narrativos a los que nos tuvo acostumbrados la segunda mitad del siglo XX. Pero no sólo eso: la complejidad del mundo en el que vivimos aparece descrita con minucioso amor al detalle en la gran obra de este escritor suizo. Sus novelas son una buena muestra de las malas prácticas de los individuos en la sociedad, del lugar al que conducen ciertas actitudes, de la hipocresía social, del autoengaño... Y también sus narraciones y los minúsculos textos de los microgramas ofrecen al lector el espacio suficiente como para verse reconocido en muchos de ellos. Tal vez sea ahora el momento de vernos en el espejo que Walser siempre sostuvo ante sus lectores y de comprender el por qué de la actitud de un escritor que un buen día, aturdido por lo que veía a su alrededor, decidió dejar de escribir en un mundo en el que no había espacio para la literatura, para la belleza.

Isabel HERNÁNDEZ

Cuentos fantásticos del romanticismo alemán. Edición de José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar 2008. 355 pp.

En el éxito del cuento fantástico durante el romanticismo alemán confluyen factores de diversa naturaleza. Por un lado, la ausencia de reconocimiento poético de las formas narrativas, que había empezado a corregirse desde finales del siglo XVIII con los trabajos teóricos de Engel y Blanckenburg, se convierte con la obra de Friedrich Schlegel en abierta alabanza de la novela como género definitivo de la poesía universal. Las aportaciones de Ludwig Tieck o el mismo Schlegel a la definición de la novela corta, junto a la valoración positiva que merece la tradición cuentística entre los autores románticos, son además indicios del creciente interés por el relato breve como género que posibilita el acercamiento de la alta literatura a la de extracción popular. Por otra parte, la temática fantástica obedece, como es sabido, a una voluntad de trascender la mera imitación de la naturaleza para revelar la identidad entre sujeto y espíritu universal. Lo fantástico del romanticismo no es por ello asimilable a la moderna acepción del género divulgada por Todorov, para quien lo fantástico presupone una interrupción momentánea de la causalidad natural y el orden de la experiencia. En la terminología propuesta por Todorov, la temática sobrenatural de los cuentos románticos encaja más bien en la categoría de lo maravilloso, dada su clara sintonía con la atmósfera del cuento tradicional. Uno de los relatos presentes en el volumen que nos ocupa, *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* de Adalbert von Chamisso, es de hecho mencionado por Todorov para mostrar los límites de lo fantástico, traspasados a su entender por la lectura alegórica que propone el texto. El *Kunstmärchen* es la denominación genérica a la que suele adscribirse buena parte de la producción cuentística de este periodo, y que puede también aplicarse al conjunto de los textos recogidos por Rafael Fernández Arias para su antología (excep-

tuando el relato de Achim von Arnim). Como pone de manifiesto esta colección, la atmósfera romancesca, donde tienen cabida las historias de caballeros, doncellas encantadas y hechiceros vengativos, es una de los rasgos que más claramente vinculan el primer y el segundo romanticismo alemán, y el elemento donde más evidentes se hacen las analogías entre las dos fases del movimiento. No en vano, cuando en el siglo XIX los autores españoles no podían aún valorar en toda su amplitud la revolución poética que entrañaba el romanticismo, eran ya capaces de apreciar esa particular simpatía de la literatura romántica por lo mágico y lo legendario.

El volumen se abre con *Ondina* de Fouqué, cuento que Hoffmann convertiría en materia de una conocida ópera, y que la literatura posterior elevó a condición de mito moderno, realizando así la más alta aspiración de los autores románticos: proponer una alternativa a las figuras arquetípicas de la antigüedad clásica creando nuevos modelos de imitación. El interés que autores posteriores como Clemens Brentano o E. T. A. Hoffmann muestran por la literatura popular remite a este mismo proyecto y explica las afinidades entre los relatos que componen la antología. Pero lo fantástico-maravilloso es sólo el trasfondo sobre el que se plantean los principales temas y preocupaciones de la generación romántica. Así, *El monte de las runas* de Ludwig Tieck y *La estatua de mármol* de Joseph von Eichendorff tratan la conocida disyuntiva entre la poesía artística (*Kunstdichtung*) y la natural (*Naturdichtung*). En el relato de Eichendorff la primera está representada por la estatua que da su título al texto, la segunda por la tonadilla popular que permite al protagonista escapar de su ensoñación. Los estudios modernos han examinado desde una perspectiva crítica la permanente búsqueda de una inspiración natural en la poesía romántica, así como su rechazo sistemático de la cultura filisteo (dos características que se acentúan en el segundo romanticismo con la obra de Hoffmann, Chamisso o Arnim), llegando a valorarlas como síntomas de una clara tendencia antiliberal en la literatura alemana. Sin duda es importante dar a conocer estos aspectos del romanticismo alemán en una tradición literaria como la nuestra, donde aún se asocia el movimiento romántico a una actitud política progresista. Aunque los vínculos entre el romanticismo y la cultura revolucionaria del XIX no pueden ser pasados por alto, el romanticismo alemán posee una clara vocación reaccionaria que incomprensiblemente sigue pasando inadvertida en muchos casos.

La antología de Hernández Arias alterna textos ya traducidos y sobradamente conocidos con títulos que contribuirán a mejorar el conocimiento de la narrativa romántica. La elección de la materia fantástica como hilo conductor de la colección permite además abundar en uno de los aspectos aglutinadores del movimiento. Tal vez hubiera sido deseable una traducción algo menos literal y más atenta a las particularidades estilísticas de cada autor, pues la lectura del volumen en su conjunto produce en ocasiones un efecto de monotonía que se contradice con la heterogeneidad de los nombres escogidos. Con todo, es obligado saludar la aparición de libros como éste, que contribuyen a la popularización de clásicos con un indudable atractivo para las jóvenes generaciones de lectores y escritores.

Germán GARRIDO

Los Lieder de Gustav y Alma Mahler. Textos en alemán y castellano recopilados, traducidos y presentados por Fernando Pérez Cárceles. Madrid: Hiperión 2008. 425 pp.

Entre músicos y amantes de la música son conocidos los ciclos de lieder de Gustav Mahler (1860-1911), como *Kindertotenlieder* o *Das Lied der Erde*, las nueve piezas extraídas de *Des Knaben Wunderhorn* o incluso los *Lieder eines fahrenden Gesellen*. No lo son tanto, sin embargo, el resto de su producción liederística. Mucho menos conocidos, por no decir desconocidos para la inmensa mayoría del público, son los lieder de la que fuera su esposa durante ocho años, Alma Schindler-Mahler (1879-1964). A pesar de sus dotes como pianista y compositora de lieder, la bibliografía al uso apenas la menciona, siendo sin embargo su vida pasto de alardes sensacionalistas materializados en libros y películas. Guapa e inteligente, amante o esposa de hombres como Gustav Mahler, Oskar Kokoschka, Walter Gropius o Franz Werfel, ha sido siempre víctima de la misoginia y de las críticas machistas a lo largo de la historia musical que la presenta frecuentemente como mujer “ligera y alegre” que contribuyó a la vida atormentada de Gustav Mahler. La realidad es, sin embargo, bien distinta. A los 21 años, Alma se casó con el compositor en 1902, cuando él contaba con 41 años. Alma era entonces una pianista de gran talento y aspiraba también a ser compositora pero, a petición de Gustav, abandonó su carrera musical para dedicarse por entero a él y ayudarle así a alcanzar la fama. En 1907 murió su hija mayor, a los cinco años. Alma, destrozada psíquicamente, buscó ayuda en balnearios austriacos, conociendo en uno de ellos al arquitecto Walter Gropius que se enamoró de ella de inmediato. Gustav Mahler intuyó el peligro que le acechaba de perder a su esposa y, tras acudir a la consulta de Sigmund Freud, comenzó a prestar atención a las composiciones de Alma, animándole a publicar cinco de sus lieder, que vieron la luz y se estrenaron en diciembre de 1910. Gustav y Alma se reconciliaron y permanecieron casados hasta la muerte del músico, en 1911. Tras su muerte, Alma mantuvo una apasionada relación con Oskar Kokoschka quien le dedicó cuadros como *Die Windsbraut*. En 1915 se casó con Gropius y, tras su divorcio, se fue a vivir con Franz Werfel en 1915, contrayendo matrimonio en 1929. La hija que tuvo con Gropius, Manon, murió en 1934 de poliomielitis, a los 18 años. Alban Berg, amigo de la familia, interrumpió entonces el trabajo de su ópera *Lulú* para componer, en memoria de Manon, el Concierto para violín y orquesta “A la memoria de un Ángel”, *Dem Andenken eines Engels*, muriendo poco después y repentinamente, en la Nochebuena de 1935. Curiosamente, este emblemático concierto se estrenó póstumamente en España, concretamente en Barcelona, el 19 de abril de 1936, gracias a la ayuda del músico catalán Roberto Gerhard y a la mediación de su amigo Arnold Schönberg. La pareja terminaría sus vidas en el exilio norteamericano. Tras la muerte de Franz Werfel, en 1945, Thomas Mann la denominaría “la grande veuve” (la gran viuda), por haber sido viuda de tan ilustres esposos.

Alma compuso más de cien *lieder*, diferentes piezas instrumentales y el esbozo e inicio de una ópera. Desgraciadamente, sólo se conservan diecisiete *lieder* y el fragmento de ópera pues el resto se perdió tras la Segunda Guerra Mundial. Puede sin embargo apreciarse el gusto literario de la compositora que musicó poemas de autores como Richard Dehmel (*Die stille Stadt, Waldseligkeit, Ansturm, Lobgesang*), Heinrich Heine (*Ich wandle unter Blumen*), Novalis (*Hymne an die Nacht*), Rainer Maria Rilke (*Bei dir ist es traut, Leise weht ein erstes Blühen*) o Franz Werfel (*Der Erkennende*), recogidos todos ellos en la obra de Pérez Casas. Los *lieder* de Alma Schindler-Mahler pueden escucharse en el sello CPO con los cantantes Ruth Siesak, Iris Vermillon y Christian Elner o en *Arcobaleno*, gracias a la interpretación de Claudie Verhaeghe con Pierre Etcheverry al piano. La concepción de la música de Alma nada tiene que ver con Gustav Mahler. Se acerca más a Richard Wagner, a su maestro Alexander von Zemlinsky, a Alban Berg o a la primera época (la de los *Gurrelieder*) de Arnold Schönberg.

Fernando Pérez Cárcelos contribuye así con la presente publicación a la tarea de dar a conocer no sólo la producción *liederística* completa de Gustav Mahler, sino también la *música* de Alma Schindler-Mahler a través de catorce *lieder* inéditos hasta ahora en España. Todas las piezas se presentan al lector con su correspondiente y correctísima traducción al castellano. Además, Pérez Cárcelos comenta cada uno de los *lieder*, apuntando interesantes datos históricos relativos al momento de su composición o apuntando indicaciones musicales utilísimas para el músico o aficionado relativas a la tonalidad, al compás o al tiempo. A la excelente tarea de recopilación explicativa se une un estupendo apéndice. En él se incluye una cronología biográfica de ambos músicos que relaciona sus obras con los movimientos culturales del momento en Austria y en Europa, una práctica lista de poetas en los que se basan los *lieder* de Gustav y Alma Mahler y una relación alfabética de los *lieder* recopilados, con la indicación de la correspondiente página en el libro.

Únicamente se echa en falta en la presente obra algo más de rigor en cuanto a la forma y las normas de edición. Los títulos de las piezas musicales o literarias no figuran nunca (salvo en el apéndice) en cursiva, lo que dificulta bastante la lectura fluida, sobre todo si se tiene en cuenta que la obra va dirigida a un público que no conoce la lengua alemana. Por ejemplo, se menciona en el primer *lied* del compositor (p. 23) que este pertenece a “un ciclo de canciones sobre textos de Gustav Mahler y de Des Knaben Wunderhorn” sin especificar no sólo que *Des Knaben Wunderhorn* es un título de una obra literaria, sino sin mencionar, hasta mucho más tarde (p. 44), que se trata de una colección de poemas ideada por los escritores Achim von Armin y Clemens Bretano. Tampoco se utiliza la cursiva para indicar palabras en alemán, como “*Stichvorlage*” o “*Gesamtausgabe*”. El término *Stichvorlage* aparece por vez primera en la página 48 (“*Stichvorlage*: No se ha encontrado hasta ahora”) y no se explica en todo el libro que una *Stichvorlage* es “el manuscrito que el compositor entrega al impresor”. Las alusiones “a la *Gesamtausgabe*” aparecen desde la primera página, pero nadie explica al lector hispano que *Gesamtausgabe* significa “edición completa”.

A pesar de estos errores de forma, la recopilación, traducción y presentación de Fernando Pérez Cárcelos de los *lieder* de Gustav y de Alma Mahler, perteneciente a la estupenda colección de poesía dirigida por Jesús Munárriz y prologada por Teresa Berganza, resulta imprescindible para todos aquellos amantes de la música de Mahler y del género del *lied*. Es, además, especialmente recomendable para todos aquellos interesados en la cultura austriaca de principios del siglo XX, pues arroja luz sobre un personaje tan interesante y tan poco investigado como la obra musical de Alma Schindler, Alma Schindler-Mahler, Alma Mahler, Alma Mahler-Werfel, Alma Gropius, Alma Werfel o, sencillamente, Alma.

Paloma ORTIZ DE URBINA